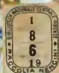
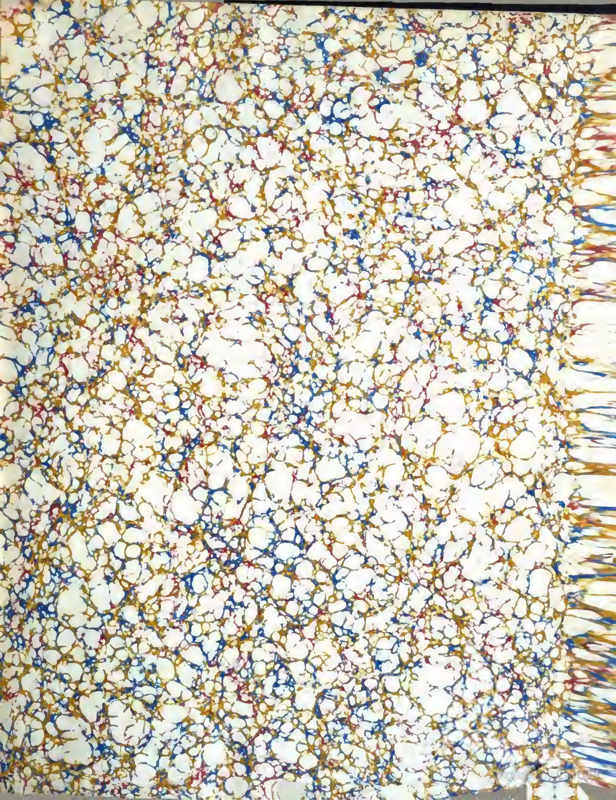

OTIVM
SINE LITERIS
MORS EST
Ex Libris Ioannis Nencini
1870


1
8
6
19
RACCOLTA NENCINI









# HISTOIRE
# DES PEINTRES
DE
## TOUTES LES ÉCOLES



PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2

# HISTOIRE
# DES PEINTRES
## DE TOUTES LES ÉCOLES

# ÉCOLE FRANÇAISE

PAR

M. CHARLES BLANC

ANCIEN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

TOME PREMIER





PARIS

V^{VE} JULES RENOUARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR

DIRECTEUR-GÉRANT : G. ETHIOU-PÉROU

RUE DE TOURNON, N° 6, FAUBOURG SAINT-GERMAIN

M DCCC LXII

## DÉDICACE

A MON FRÈRE, LOUIS BLANC

# INTRODUCTION

### A L'HISTOIRE

## DES PEINTRES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

---

es origines de la peinture en France sont beaucoup plus anciennes qu'on ne le supposerait d'après les écrivains qui ont raconté l'histoire de l'art dans notre pays. Suivant les uns, la peinture n'y commence qu'au jour où Nicolas Poussin ayant vu, pour la première fois, quelques dessins de Raphael d'Urbin et quelques estampes de Marc-Antoine, fut averti de son propre génie; pour les autres, elle débute avec Simon Vouet, qui précéda de quelques années le grand maître des Andelys; ou bien elle prend naissance dans l'école de Fontainebleau, c'est-à-dire dans les enseignements de Niccolo dell' Abbate et du Primatice; il en est enfin, et ceux-là se piquent de remonter jusqu'aux sources, qui s'arrêtent aux noms de Jean Cousin et des Clouet. Sans être encore beaucoup plus instruits que nos devanciers, nous commençons du moins à connaître notre ignorance, ce qui est, en toute chose, le premier degré du savoir. Y avait-il une peinture en France avant le grand mouvement de la Renaissance, qui a régénéré l'art dans toute l'Europe, aux quinzième et seizième siècles? Cette question n'en est plus une aujourd'hui. Notre art existait depuis longtemps quand la Renaissance éclata, et les œuvres qu'il avait produites sont encore assez nombreuses pour qu'on puisse non-seulement en composer un corps, mais y découvrir des nuances de caractères, y reconnaître des traditions et des influences sinon des écoles distinctes.

Depuis que les vieux écrivains gaulois, les poésies nationales, les anciennes chartes, les anciens diplômes sont devenus l'objet d'études assidues, l'esprit critique, qui est le fond du génie français, a trouvé l'occasion de se développer et de grandir. Des documents innombrables ont été exhumés de la poussière, soumis à une méthode rigoureuse, reliés entre eux par les plus éclairés de nos chercheurs, et la science de l'histoire est à cette heure le côté le plus brillant de notre littérature. Sans être précisément le but de tant d'investigations historiques, l'art a dû profiter de leur ensemble. Tel paléographe, qui s'occupait à éclaircir un point des événements politiques du passé, à refaire le tableau des anciennes mœurs, ou à dégager une illustre biographie, ou bien à dessiner la topographie d'une ville des Gaules nommée par César, a rencontré sur son chemin des renseignements inattendus touchant la peinture, la sculpture, les vitraux, l'émail, les tapisseries, les miniatures, les décorations de toute espèce; de sorte que les notes pouvant servir à reconstituer l'histoire de notre art se sont trouvées écrites au jour le jour, en marge de la grande histoire. Ce que nous savons maintenant sur les ouvrages d'art d'une époque antérieure à la Renaissance est de date fort récente, il est vrai, mais l'énergique impulsion imprimée aux études historiques nous a fait marcher d'un pas si rapide dans la voie des découvertes, que la France en a plus appris sur ces matières en quelques années qu'on ne lui en avait enseigné dans l'espace de trois siècles.

De tous les arts qui concouraient à l'ornement des églises et au luxe des habitations privées, la peinture est celui qui a le plus souffert, et dont il est le plus difficile de retrouver les titres. L'architecture française a maintenant son histoire, et elle est faite de main de maître; la sculpture aura bientôt la sienne; pour la peinture, on n'a fait que rassembler les éléments, encore est-ce plutôt sur des témoignages écrits que nous en pouvons écrire nous-mêmes, que d'après les ouvrages conservés. Ce n'est pas que ces ouvrages ne soient en assez grand nombre, mais ils sont dispersés, ils sont perdus dans des églises peu visitées, dans des localités sans communication avec la capitale des lumières et des études. Si des traces de peinture subsistent sur les murailles de quelques monuments éloignés, c'est à grand'peine qu'on les sauve de l'ignorance ou du mauvais goût des fabriques et des conseils municipaux. Heureux quand on peut les préserver des restaurations voulues par monsieur le curé, des embellissements médités par monsieur le maire! Aussi, pour juger des progrès du dessin et de son caractère, on est forcé de rapprocher des débris appartenant à diverses périodes, que l'on confondait autrefois, en les appelant indistinctement barbares. Vitraux, tapisseries, miniatures de manuscrits, étoffes ou meubles rehaussés de figures et d'ornements, sculptures en pierre, en bois ou en ivoire, émaux, pierres gravées, tous ces objets doivent être réunis et confrontés, faute d'un seul

monument bien complet en telle ou telle branche de l'art, qui suffirait à des inductions lumineuses touchant les autres branches. Que si, à côté de ces fragments, on consulte les archives, les comptes, les inventaires et tout ce que Monteil appelait *les matériaux manuscrits*, on est émerveillé du luxe de certaines demeures, de la profusion avec laquelle s'étaient multipliés des ouvrages d'une richesse inouïe, et quelquefois de l'art le plus délicat, sans parler de ceux qui allaient s'enfouir dans les trésors des églises. Mais combien il est malaisé maintenant de faire passer dans l'histoire vivante la connaissance de ces belles choses, enfermée jusqu'à présent dans le domaine de l'archéologie pure!

Veut-on savoir d'avance quelle a été la physionomie de l'art en France avant la grande invasion du style étranger? Il sera facile de le prévoir, si l'on rassemble et si l'on précise les principaux traits dont se compose le caractère national. D'abord, notre pays est soumis à l'empire de la mode, même dans les questions les plus sérieuses. On y passe bien vite de l'indifférence à l'engouement; on s'exalte et l'on se refroidit avec la même facilité, pour une manière de voir, pour une façon d'être élégant ou aimable, pour une variante de la beauté ou de la grâce. La mobilité du goût étant le fond du caractère français, rend variables toutes ses manifestations, surtout celles de l'art, qui n'abandonne jamais l'idée de plaire. Il en résulte que l'histoire esthétique de la France doit présenter le spectacle d'une constante alternative d'ardeur et d'apathie, de chutes et de renaissances. Mais la mobilité de notre humeur n'ira jamais jusqu'à nous faire tomber pour longtemps dans les extrêmes: ce sentiment des convenances et de la mesure, ce sens droit, cette finesse qui appartiennent à la nation française et qui, chez les hommes d'élite, deviennent de l'atticisme, s'opposeront toujours aux dérèglements de l'imagination, ou, tout au moins, nous feront promptement revenir de nos écarts. Et comme la faculté critique ne se développe jamais qu'aux dépens de l'invention, les artistes de ce pays seront moins propres à créer un style qu'à s'approprier celui des autres peuples; ils sauront accommoder à nos besoins, à notre climat, à nos idées, à nos caprices même, toutes les idées venues du dehors. Ainsi l'inconstance, le goût, l'assimilation seront les marques distinctives de notre art. C'est ce que l'intuition indique et ce que l'étude peut vérifier.

Si l'on remonte jusqu'aux rois mérovingiens, et il est permis de remonter jusque-là, on trouve chez nous des vestiges d'un art encore enfant, mais dans lequel se présentent les caractères qui persisteront. Déjà, vers la fin du quatrième siècle, Astenus, évêque d'Amasie, dans un passage de ses écrits, cité par l'abbé Martin [1], parle en ces termes du goût de son temps pour les étoffes

[1] *Mélanges d'archéologie.*

ornées de figures : « On est avide d'avoir pour soi, pour sa femme, pour ses enfants, des vêtements ornés de fleurs et de figures sans nombre... de sorte que, quand les riches viennent à se produire en public avec ces peintures, les petits enfants se rassemblent, les montrent au doigt en riant, et leur laissent à peine un moment de répit. On voit là des lions, des panthères, des ours, des taureaux, des chiens, des forêts, des rochers, des chasseurs, et tout ce que les peintres savent copier dans la nature... Ce n'était pas assez *d'orner les murailles*, il fallait animer les tuniques mêmes, ainsi que les manteaux qui les couvrent; ceux qui ont plus de religion, parmi les riches, suggèrent aux artistes des sujets tirés de l'histoire évangélique, et font représenter Jésus-Christ au milieu de ses disciples, ou bien ses divers miracles, les noces de Cana avec les amphores, le paralytique portant son lit sur ses épaules, l'aveugle guéri par un peu de boue, l'hémorroïsse touchant la frange des vêtements du Sauveur, Lazare sortant du sépulcre; et ils s'imaginent en cela faire une œuvre pie et se couvrir d'habits agréables à Dieu.

Au cinquième siècle, comme le prouve Emeric David [1], le goût des beaux-arts se manifesta dans les monuments qu'on élevait sur divers points et dont quelques-uns sont encore debout, par exemple à Toulouse, dans Notre-Dame de la Daurade; à Paris, dans Saint-Germain-des-Prés; à Aleth, dans l'église alors épiscopale; à Narbonne, dans celle dont les peintures sont tant vantées par Sidoine Apollinaire. A l'intérieur des édifices, on imitait les mosaïques gallo-romaines sur les parements et sur les murailles, quand elles n'étaient pas couvertes de peintures à fresque ou en détrempe, tandis que l'extérieur était décoré d'incrustations en pierre de couleur et en terre cuite. L'usage de revêtir de peintures l'intérieur des églises était si général sous les rois de la première race, que cet usage fut transformé en loi par Charlemagne, et persista jusqu'au onzième siècle. Que représentaient ces peintures? On le devine. C'étaient le Christ, les apôtres, ou autres personnages de l'Évangile, tantôt sous leur véritable figure, tantôt sous des formes emblématiques et consacrées, telles que l'agneau portant la croix ou élevé sur un tertre d'où sortent les quatre fleuves, et les douze moutons lui rendant hommage; le bon pasteur, les animaux des évangélistes Souvent les sujets étaient empruntés de l'histoire du Christ et de ses miracles, quelquefois de l'Ancien Testament et du récit des grands prophètes. Les ornements présentaient un mélange de la richesse orientale avec la simplicité du goût antique; on y faisait entrer des losanges, des entrelacs, des cercles, des rosaces, des palmettes, des rinceaux, des branches chargées de fruits, des oiseaux, des poissons et des quadrupèdes, paons, phénix, chevaux, hippocampes, cerfs, lièvres, dauphins; on y dessinait aussi le monogramme du Christ ou bien les lettres *alpha* et

[1] *Histoire de la Peinture au moyen âge.* On sait que cet ouvrage n'a été publié qu'en 1842, par les soins de M. Paul Lacroix (bibliophile Jacob).

*oméga*, des rameaux à feuilles en cœur, des cannelures en spirales appelées *strigilles*, et des croix inscrites dans un champ circulaire. Ce n'est pas tout : les portes du sanctuaire et les arcades de la nef étaient fermées par des rideaux ouvragés de la plus grande magnificence et qui paraissent d'origine orientale, si l'on en juge par les fragments qui ont été conservés.

Du cinquième au neuvième siècle, autant que nous pouvons reconstituer ce long et obscur intervalle, la peinture n'offre que des intermittences, et en dehors du monde religieux, les artistes ne vivent que des largesses d'une cour sans rayonnement; ils ne parviennent pas à se former un public. Mais sous Charlemagne, couronné l'an 800, à l'ouverture du neuvième siècle, un nouveau mouvement se déclare, et l'on voit briller une renaissance des arts plastiques. De toutes parts s'élèvent des basiliques, dont la décoration n'est pas un luxe arbitraire, mais une obéissance à la loi qui ordonne de peindre l'intérieur des églises ou tout au moins le sanctuaire. Les principes religieux qui avaient animé les iconoclastes contre les représentations de la Divinité purent bien amener sur ce point quelques restrictions; mais le chœur fut toujours orné de saintes images, et les ornements que l'architecte y introduisait avec une sage réserve furent dorés dans cette partie du temple seulement, et formèrent un contraste voulu avec la sévère nudité du reste de l'édifice. Dans le même temps, Charlemagne réunissait dans son palais d'Aix-la-Chapelle des artistes qui travaillaient à la fois sur les modèles de l'antiquité gallo-romaine et sur ceux apportés de Byzance. Le style byzantin, en effet, ne fut pas sans influence sur notre art; on le reconnaît au caractère des têtes, à la maigreur des plis allongés de la draperie, à l'emploi du cinabre et du bleu pur, à l'application des hachures dorées sur les étoffes et au ton vert des ombres dans les carnations [1].

Cependant la décadence fut rapide; elle commença du jour où se retira la main puissante qui avait arrêté la barbarie. Dénaturé par un élément ultra-gothique, le style byzantin achève de perdre ce qui lui restait de grandeur, les figures du statuaire ou du peintre, mais surtout celles du peintre, présentent des disproportions qui affligent l'œil : des têtes grosses, des extrémités énormes dont les articulations ne sont pas même indiquées, des doigts repliés en dehors et démesurés, des profils secs, une exécution grossière et rude. Pour rendre plus touchants les grands drames de la religion, la peinture pousse l'expression jusqu'à la grimace; pour mieux émouvoir le pécheur, elle lui offre des images où sont accusées toutes les pauvretés de la nature, ses rides les plus tristes, ses plus repoussantes laideurs : elle devient triviale en voulant être pathétique. Et pour comble, un voile de monotonie s'étend sur toute la peinture religieuse; les compositions se

[1] Voir le Mémoire de M. Héris, couronné à Bruxelles, en 1855, sur cette question : *Quel est le point de départ, quel a été le caractère de l'école flamande de peinture?*

répètent, les mêmes formes se reproduisent, et les artistes se copient l'un l'autre sans pudeur, grâce à la servitude où les tient l'autorité cléricale, qui préfère l'immobilité de ses traditions au progrès de l'art. Du reste, c'est dans les grands ouvrages plus que dans les miniatures que la décadence se fait sentir. Les manuscrits conservent encore çà et là quelques traces de goût, quelques réminiscences de l'art chrétien de l'époque antérieure ; mais la barbarie les envahit bientôt à leur tour. On y voit apparaître avec étonnement des personnifications antiques, comme, par exemple, dans les images du calvaire, le soleil et la lune sous les traits d'Apollon et de Diane. « Durant la seconde moitié du neuvième siècle, dit M. Héris, les formes deviennent plus épaisses et plus lourdes; les nus, plus grossiers, annoncent l'absence de toute étude anatomique: les plis parallèles et uniformes des Byzantins disparaissent pour faire place à d'autres jeux de draperies qui tantôt se ballonnent, tantôt ondulent, tantôt forment des coins dont les angles s'enchâssent les uns dans les autres L'architecture ne présente plus le caractère purement antique; elle est romane et polychrome; les fonds se composent de striures coloriées, et l'or n'y est plus guère employé que dans les nimbes; enfin, si dans les encadrements on voit encore des motifs antiques, tels que l'acanthe, le griffon, le dragon de mer ailé, on y remarque une quantité d'oiseaux de toute espèce et de scènes fantastiques ou grotesques, des singes avec des nains, des boucs furieux qui échangent des coups de cornes, et une multitude de figures fabuleuses de la famille de celles que la fantaisie anglo-saxonne avait déjà inaugurées deux siècles auparavant. »

Avec le onzième siècle commence la lutte de quelques hommes de génie contre la marée montante des barbares. Les peuples une fois délivrés des terreurs de l'an mil, qui devait, suivant les prophètes de malheur, marquer la fin du monde, on relève les édifices qu'on avait laissés tomber en ruines; on reconstruit sur des données plus riches ceux que l'on avait abattus. A Reims, à Tours, à Orléans, à Autun, à Perpignan, à Dijon et dans beaucoup d'autres villes, l'ardeur de bâtir fait sortir de terre de magnifiques temples, de vastes abbayes. Le roi Robert fonde à lui seul plus de vingt églises. Mais toute cette époque est surtout glorieuse pour l'architecture. La loi de Charlemagne, qui était tombée en désuétude, n'est pas remise en vigueur, et la décoration des églises est combattue en plusieurs endroits par l'esprit de réforme, qui regarde comme trop mondaines les pompes de la peinture. C'est alors que l'amour de l'art, contrarié sur un point, se faisant jour sur un autre, le goût de la peinture semble se réfugier dans le luxe des tapisseries. Fatigués de les faire venir à grands frais de l'Orient ou de les acheter fort cher aux marchands juifs, les moines avaient déjà fondé des manufactures de tapis, dont la plus ancienne était celle de Saint-Florent, de Saumur, qui datait de l'an 985. Au onzième siècle, il en existait de florissantes à

Poitiers, à Troyes, à Reims, à Beauvais, à Arras et à Saint-Quentin, et celle de Poitiers recevait des commandes du fond de l'Italie. Ces splendides tissus n'étaient pas destinés seulement à être étendus dans le sanctuaire, et même dans les nefs, à l'occasion de certaines cérémonies ou pendant



PEINTURE DE SAINT-SAVIN.






PEINTURES DE SAINT-SAVIN.

les jours fériés; elles servaient aussi à décorer les grands appartements des châteaux, les salles de parade, ou, comme on disait alors, de *parement*, et, pendues à une tringle de fer, elles enveloppaient le lit de la châtelaine à peu près en forme de moustiquaire. Les images tissées dans ces tentures représentaient des sujets de l'Histoire sainte, des gestes fabuleux de héros, le plus souvent des chasses, des animaux bizarres ou les travaux rustiques des quatre saisons, quelquefois des portraits

de rois ou d'empereurs. Ainsi, l'art du dessin était constamment entretenu par le développement donné à la fabrication des tapis; mais, cela n'est pas douteux, la peinture proprement dite en devait souffrir.

Cependant quelques évêques se montraient moins austères que les réformateurs monastiques, tels que les abbés de Cîteaux, par exemple, et ils se permettaient d'embellir leur église de vitraux, de fresques et de mosaïques; témoin Geoffroy, évêque d'Auxerre, et Humbaud, son successeur. C'est du onzième siècle ou du commencement du douzième que datent les peintures qui ornent la crypte de la cathédrale d'Auxerre, celles de Saint-Chef, dans l'Isère; de Saint-Jean, à Poitiers; de Saint-Savin, dans la Vienne; de Saint-Julien, de Tours, pour ne citer que les plus belles et les plus remarquées. Ces trois dernières églises paraissent avoir été décorées par les mêmes mains; les peintures ont le même caractère de grandeur hiératique et trahissent une origine grecque. A Saint-Jean, cette origine est accusée non-seulement par les airs de tête, par l'agencement des draperies, dont l'artiste n'a indiqué que les plis essentiels, et par la nature sommaire du modelé, mais aussi par l'ornementation, où l'on retrouve les palmettes et les méandres. Le nimbe qui est au-dessus du Christ, la main divine dont les doigts sont levés à la manière grecque, confirment cette origine. Les couleurs employées sont le rouge, le noir, le jaune et le vert; mais le procédé est très-inférieur au style, qui se ressent encore un peu de l'ancienne majesté de l'art grec. Dans l'église de Saint-Savin, si connue maintenant par la belle publication de M. Mérimée, tous les personnages sont de grandes proportions et dessinés dans le même style, c'est-à-dire sans détail, mais au contraire par des indications abrégées qui tiennent aux principes des grandes écoles[1]. On les dirait exécutées par un Grec des temps illustres, qui aurait sommeillé pendant quinze cents ans et se serait réveillé barbare. Les figures de la voûte représentent, dans une suite de tableaux, des sujets de l'Histoire sacrée et de l'Apocalypse; celles de la crypte retracent la vie et le martyre de saint Savin et de saint Cyprien. Des animaux fantastiques, des chevaux ailés, des quadrupèdes à tête humaine, des enroulements, des torsades, servent d'ornements accessoires à la décoration historique. Quelques colonnes portent des vestiges de peinture imitant le jaspe, l'agate et divers genres de marbres. A Saint-Julien de Tours, on reconnaît la manière des artistes qui ont décoré Saint-Savin et Saint-Jean de Poitiers; mais peut-être les peintures de l'église de Tours sont-elles plus intéressantes encore par une simplicité et une fermeté qui rappellent les grandes scènes bibliques des basiliques grecques et latines. « Leur conservation et leur soin, dit M. Denuelle, l'habile architecte du monument, leur donnent un aspect de supériorité sur les fresques de

[1] Voir à la page 9.

Saint-Savin. Au dessus de l'entrée principale, sur le mur de la tour, on voit une composition dont l'ordonnance générale demeure parfaitement intelligible, malgré les détériorations partielles causées par l'enlèvement du badigeon. Inscrite dans un plein cintre, elle est divisée en deux zones et elle représente le passage de la mer Rouge, Moïse sur le Sinaï, l'adoration du veau d'or, le massacre de trois mille Israélites par les enfants de Lévi, et l'autel des holocaustes. L'élévation de la pensée, l'art de grouper les figures, la justesse de leur pantomime, leur expression, assignent le premier rang à ces peintures, d'ailleurs traitées simplement, avec une liberté qui n'exclut pas la finesse et qui révèle une main savante. »

Deux siècles s'écoulent ainsi, pendant lesquels fleurit la période romane. L'architecture est tout entière envahie par les ornements polychromes. Les colonnes, les murs et les voûtes reproduisent en couleurs tous les motifs dont les modèles sculptés existent encore. Les voûtes sont peintes en bleu de ciel, les colonnes en rouge ou en vert. On y voit, comme aux moulures des porches et des fenêtres, les chevrons, les méandres, les étoiles, les têtes de clous, les zigzags, les losanges, les fleurons, les rinceaux, les nattes, les imbrications, les enlacements de tout genre. L'ornementation prend quelquefois ses motifs dans le règne végétal, qui doit plus particulièrement caractériser la période suivante; tantôt elle rappelle des monuments romains, surtout lorsque le pays en contient de beaux restes; tantôt elle est enrichie par des imitations de pierres précieuses et d'animaux fabuleux importés en France avec les tapisseries orientales. Mais tous ces beaux restes témoignent plutôt de notre amour, toujours renaissant, pour la peinture, que de notre aptitude à l'exercer. Car ces fresques du onzième et du douzième siècle, d'un style si évidemment byzantin, sont-elles de la main d'artistes indigènes? Il est impossible de l'affirmer. Sans doute, au risque de toucher à un paradoxe, on pourrait penser que les décorations dont nous venons de parler sont dues à des moines français travaillant dans la seule manière connue, et peut-être arriverait-on à le prouver en comparant les peintures qui s'exécutaient à peu près dans le même temps à Saint-Marc de Venise, par exemple, avec celles de Saint-Jean de Poitiers, de Saint-Julien de Tours et de Saint-Savin. Celles-ci présentent en effet un caractère moins absolu, moins terrible, des proportions plus harmonieuses, des contours plus coulants, un sentiment adouci des dogmes les plus sombres, et des images un peu humanisées des grandes scènes de la Genèse, comme si le peintre eût jeté un regard sur la nature entre deux poncis; celles-là ont un aspect primitif, sauvage et mystérieux, une roideur effrayante, un archaïsme farouche. Certes il y a là une différence notable entre les deux styles, et il n'en faudrait pas davantage pour faire croire que les peintures byzantines de nos églises de France ont été faites par des artistes français qui avaient reçu la tradition des artistes grecs, tandis que les figures grecques de Saint-Marc furent dessinées par des Byzantins qui portaient

avec eux leur tradition. Mais, sans aller jusque-là, il nous suffit de constater que la pratique de l'art ne fut jamais interrompue dans notre pays, même avant cette brillante époque du treizième siècle qui va nous montrer la France créant une architecture admirable sous tant de rapports, quittant la peinture des murailles pour celle des vitraux et conservant un grand art dans de petits manuscrits.

Il n'entre pas dans notre sujet d'exposer, même sommairement, les transformations de l'architecture en France, l'illustre avénement de ce style original qui, rompant tout à coup avec la tradition antique, s'épanouit dans l'Ile-de-France sous le règne de Philippe-Auguste [1]. Nous n'avons qu'à indiquer les évolutions de la peinture et ses déplacements, à signaler ses chefs-d'œuvre, à exprimer sa physionomie, et c'est maintenant sur les vitraux qu'il faut porter de préférence notre attention, car c'est là que se manifeste avec le plus d'éclat le goût national, je veux dire l'originalité de nos artistes.

La peinture sur verre date en France du second siècle de la monarchie, comme on le voit par un passage de Grégoire de Tours relatif à l'Église de Brioude, et surtout par une description que fait le poëte Fortunat, des vitres peintes de l'église de Paris. Mais dans ces temps reculés, les vitres peintes n'étaient que des mosaïques transparentes formées par la combinaison de fragments colorés. Les plus anciens vitraux connus remontent en France à la fin du onzième siècle : ce sont ceux qui décoraient la cathédrale du Mans et l'église de Neuwiller en Alsace. Viennent ensuite les fenêtres de la nef, dans la cathédrale d'Angers, et deux vitres qui appartiennent à l'église de la Trinité, à Vendôme. Celles-là sont du douzième siècle, et les dernières peuvent êtres regardées comme un type de style byzantin pur. Le style byzantin se retrouve aussi dans les fenêtres fondées à Saint-Denis par Suger, dont quelques-unes, conservées par les soins d'Alexandre Lenoir, ont été remises en place. Rien de plus mâle, de plus lier et de mieux senti que les chimères et les griffons dessinés dans les compartiments circulaires de ces belles vitres. Les médaillons ronds qui enferment les sujets à figures sont liseres de perles blanches, qui adoucissent la crudité des bordures rouges et leur prêtent un élégant relief : c'est une pratique du douzième siècle. Ils se détachent sur un fond du bleu le plus vif, au milieu d'un réticulaire formé de baguettes rouges, coupées de blanc. Les ornements des rosaces sont d'un dessin superbe, et ceux qui encadrent les fenêtres des chapelles de saint Osmanne et de saint Hilaire sont cités et gravés comme des spécimens de pur style byzantin. Toutefois, les ornements comme les figures des vitraux de Saint-Denis font voir une certaine liberté dans la mise en

[1] Tout a été ou sera dit sur ce sujet dans le savant et précieux livre de M. Viollet-Leduc : *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du onzième au seizième siècle.* Paris, Bance, éditeur, 1858.

œuvre des traditions, des costumes et des modèles venus d'Orient, et l'on peut dire, suivant nous, que l'imitateur ne s'est pas complétement asservi à l'original. Mais, où les caractères de notre art se montrent clairement, c'est dans quelques verrières de Saint-Pierre de Chartres, notamment dans une figure de martyr qui révèle la forte impression que rapportèrent les artistes chrétiens de leur premier voyage en terre sainte. Bien que barbare encore, ce morceau de peinture n'est plus une simple mosaïque de verre, mais le fragment d'un véritable tableau qui annonce un art



GRIFFON, DES VITRES DE SAINT-DENIS.

plein d'avenir; l'air de tête n'est plus calqué sur des modèles byzantins : il est français, et la figure entière, drapée avec une souplesse inaccoutumée, n'a plus rien de convenu, rien de poncif[1].

Dès les premières années du treizième siècle, la peinture sur verre, généreusement encouragée à ses débuts, était devenue une décoration ordinaire pour les édifices religieux, si bien que les moines de Cîteaux, qui l'avaient d'abord proscrite comme un luxe mondain, incompatible avec l'esprit de renoncement, la laissèrent peu à peu s'introduire dans les maisons de leur ordre, la voyant tombée à si bas prix qu'elle était accessible aux communautés les plus chrétiennes, c'est-à-dire les plus pauvres. Cependant, une fois épanoui, l'art du verrier prend de nouvelles

[1] Elle est reproduite dans l'excellent ouvrage de M. Ferdinand de Lasteyrie, qui nous sert de guide pour cette partie de notre travail. *Histoire de la Peinture sur verre*. Paris, 1837.

allures, il affecte de donner à ses figures des proportions colossales, représentant des évêques et des saints de dix-huit pieds de haut, comme s'il voulait épouvanter les fidèles par ces pieux fantômes; puis il dispose ses vitrages en forme de roses pour en décorer le portail des églises ou en couronner l'ogive des grandes fenêtres. Ce sont là deux traits distinctifs de la peinture sur verre au treizième siècle.

Il faudrait visiter presque toute la France, il faudrait examiner en détail les cathédrales de Bourges, de Tours, d'Angers, de Reims, de Chartres et vingt autres églises plus ou moins illustres, pour se faire une idée de la richesse, de la magnificence de cet art qui dans ses applications est si bien nôtre, la peinture sur verre. Mais un seul de ces monuments contient l'art tout en entier et peut en offrir un résumé splendide, un type parfait : c'est la cathédrale de Chartres. Nulle part la composition générale n'a été mieux entendue, l'effet d'ensemble mieux compris. Dans les nefs latérales, de nombreuses figures se pressent en des cadres rétrecis dont les fonds sont chargés d'ornements et forment un réseau de plomb très-serré, de manière à produire un grave crépuscule dans ces chapelles mystérieuses ménagées aux langueurs de la dévotion tendre ou aux terreurs des âmes orageuses. Les vieilles légendes remplissent la des fenêtres oblongues, et, scintillant au sein de l'obscurité, apparaissent comme un redoutable grimoire d'images inconnues. Soutenue par cette teinte générale d'ombre, la lumière qui entre par les hautes fenêtres de la nef centrale, en traversant de plus grandes figures et des fonds plus unis, paraît un peu plus vive, et cependant elle laisse triompher la clarté éblouissante du sanctuaire, accompagnée des teintes chaudes dont se colorent les vitres des chapelles environnantes, où sont répandus à profusion les tons du rubis, de la topaze et de l'émeraude. Ainsi l'église entière forme un tableau dont le héros est la lumière. Les grands saints du paradis semblent tout exprès descendus pour concourir à ce poëme de clair-obscur, et les personnages légendaires qui se meuvent dans l'ombre sont comme les notes graves de ce sublime concert de couleurs. Est-il possible maintenant que l'âme ne soit pas ravie, quand les harmonies de l'orgue se mêlent à ces harmonies de la lumière ? . . . Ainsi, chose étrange! ce peuple railleur, ce Gaulois rivé au bon sens et que l'on dit hostile à la rêverie, c'est lui qui, au moyen âge, emplissait de poésie ses cathédrales sonores, ses chapelles peintes, ses nefs colorées d'images pieuses et traversées par toutes les nuances de l'arc-en-ciel!

Et pourtant, dans cette même église, si imposante et si grave, on retrouve, en une multitude de détails, le côté familier de la vie, la représentation naïve de tous les métiers. Les corporations du moyen âge ont voulu figurer à côté des saints et des anges, mais humblement, dans les coins les plus obscurs, dans les angles les moins remarques de ces verrières solennelles. Chaque

maîtrise y a pris sa place avec les attributs profanes de sa profession, mais en se rattachant parfois aux choses sacrées par d'ingénieux rapprochements. Le tonnelier, le vigneron sont de la famille de Noé ; le maçon travaille pieusement aux contre-forts d'une église ; les changeurs, que Jésus-Christ avait chassés du temple, y sont rentrés sans bruit par la fenêtre, et on les aperçoit cachés parmi les autres métiers, à l'extrémité du tympan d'un arc ogival. Rien de plus juste et de mieux senti que le mouvement du boucher assommant un bœuf; le dessin de la bête est ferme et simple, sans détail, mais sans reproche. Ce qui est remarquable aussi, c'est que la vérité des teintes locales est toujours subordonnée à l'effet. Ainsi, dans une losange où est représentée une chasse à courre, on est surpris de voir le cerf s'enlever en jaune d'or sur le ton brun des chevaux, et un limier blanc se détacher sur autre chien d'un vert tranché. L'artiste, pour ne pas répéter ses tons, les varie aux dépens du vrai, laissant triompher l'artifice, le contraste et le charme de la couleur. Plus tard, le dessin reprendra son importance et l'emportera sur le coloris; à mesure que les contours deviendront plus corrects, les tons seront plus froids; les rubis, les émeraudes pâliront et se fondront insensiblement dans une teinte jaunâtre, et l'on en viendra peu à peu à mépriser la couleur, jusqu'à reproduire de préférence en camaïeu les modèles de Raphaël, du Primatice et de Jean Cousin. Mais durant le treizième siècle, lorsque les tableaux légendaires sont inscrits dans une élégante série de médaillons réguliers, les fonds diaprés d'ornements innombrables tiennent plus de place, et c'est l'harmonie des plus intenses couleurs qui domine le tout.

Les monuments où subsistent des vitraux du treizième siècle, appartiennent tous aux vieilles provinces qui constituaient originairement la France; mais tous ne sont pas du même style. Dans l'Île-de-France et la Normandie se trouve le prototype de l'art vraiment national. Les verrières de la Champagne, de la Bourgogne, du Berri, de l'Anjou en offrent de brillants corollaires. Du côté de l'Est, l'aspect change, le goût germanique se fait sentir; au Midi, les vitres du treizième siècle sont très-rares; on n'en rencontre qu'à Béziers, à Carcassonne, et ce ne sont encore que des vitres légendaires, c'est-à-dire à petites figures. Bien que l'architecture de ce grand siècle ait élevé des églises en Provence et en Languedoc, il ne paraît pas que la peinture sur verre ait été pratiquée alors dans ces contrées, non plus qu'en Italie à la même époque. A l'Ouest de la France, dans l'ancienne Aquitaine, l'art du verrier présente cette particularité que les lacis ou entrelacs en grisaille, quelquefois relevés par des intermittences de couleur, y occupent une grande place. A Poitiers, dans l'église Sainte-Radegonde, on voit des sujets légendaires faits sans aucun encadrement sur un fond de lacis en grisaille; la distribution des figures n'est plus soumise à la symétrie que l'on respecte partout ailleurs, et un

certain cachet particulier à tous les monuments du Poitou semble trahir, dit M. de Lasteyrie, l'influence des Sarrazins et constituer à cette province un style propre qui rayonne dans les régions voisines et s'étend jusqu'à Limoges.



VITRE DE LA SAINTE-CHAPELLE

En présence de ces variations, il est assez difficile de préciser la physionomie générale de la peinture sur verre en France. Il n'existe que dans le Nord un ensemble de faits et d'exemplaires pouvant servir à l'histoire de ce bel art, et à fixer les traits qui le caractérisent. Sans sortir de Paris, est-il rien de plus délicat, de plus riche, de plus merveilleux que la Sainte-Chapelle, fondée par saint Louis, avec ses quinze vitres aux couleurs violentes, avec ses peintures

légendaires, dont le style est si chrétien et le sentiment si profond et si doux? « On a peine à comprendre, dit encore M. de Lasteyrie, comment les voûtes peuvent se soutenir sur les minces faisceaux de colonnettes qui séparent entre elles les verrières. Les regards éblouis nagent dans des flots d'harmonie, au milieu de ce superbe vaisseau dont les transparentes parois laissent



SAINTE VALÈRE (Vitrail de Limoges)

pénétrer, de toutes parts, une lumière irisée. Cette vitrerie, si riche et si complète, dont l'architecture du temple ne semble être que la monture, présente un ensemble dont on chercherait vainement l'équivalent ailleurs. Le charme est si grand qu'on craindrait presque d'altérer ses jouissances en passant de l'ensemble aux détails, de la contemplation à l'analyse. »

Pour nous, ce qui nous frappe dans ces peintures de la Sainte-Chapelle, c'est le caractère purement national des airs de têtes, c'est la sagesse des proportions, c'est quelque chose de mesure et de raisonnable, sans froideur, qui n'exalte pas l'esprit, mais qui l'enchante. Loin

d'être fantastiques, les figures sont des portraits; au lieu d'être terribles comme les modèles byzantins, elles sont aimables; au lieu de ces sourcils farouches, de ces yeux féroces, *occhi spiritati*, qui font peur, elles ont des regards humains, elles n'expriment que des émotions douces et des sentiments naturels. Il y a telles figures de jeunes acolytes en procession que l'on croit reconnaître, tant elles sont rapprochées de la vie réelle; il y a tel religieux portant la châsse aux reliques, dont l'attitude et la tête rappellent ces sculptures si françaises du moyen âge, qui n'accusent la gaîté que par un sourire, et la tristesse que par un commencement de mélancolie. Non, chez aucun autre peuple, on ne trouverait cet esprit tempéré, ingénieux et délicat, qui s'éloigne de tous les extrêmes, sans pour cela renoncer à sa physionomie, sans tomber dans l'effacement de tout caractère. Et combien d'exemples nous en pourrions citer encore! Il existe à la cathédrale de Limoges une verrière où l'on voit sainte Valère portant sa tête. Le sentiment de cette figure est d'une admirable délicatesse. L'artiste français a remplacé la tête coupée que la jeune sainte tient dans ses mains par une étoile, emblème de la béatitude céleste qu'elle a conquise par le martyre; mais il s'est bien gardé de peindre, comme on l'eût fait ailleurs, une plaie béante et saignante; par une heureuse transfiguration, il a mis une image agréable et douce, là où un naturalisme candide, mais grossier, eût représenté infailliblement une vérité hideuse.

Pour en revenir à la Sainte-Chapelle de Paris, c'est par ce chef-d'œuvre si bien restauré de nos jours, et par les monuments d'une beauté pareille qui sont disséminés dans les régions du nord de la France, qu'il est possible de saisir le caractère général de la peinture sur verre au treizième siècle. Et d'abord, l'unité d'ensemble est le trait le plus saillant. Toutes les vitres d'une même église concourent à un seul grand effet par une coloration toujours riche, mais graduée et harmonisée en vue d'un parti pris. Le maniement du pinceau n'a rien sans doute que de primitif et même de barbare, mais si l'on examine une cathédrale tout entière, telle que Bourges, Amiens ou Chartres, on s'aperçoit que les éléments fournis au mosaïste par les fragments mêmes de verre, sont mis en œuvre avec une habileté consommée. Les couleurs se répondent, se soutiennent, se font valoir, tantôt par des accords ravissants, tantôt par d'heureuses dissonances, comme si un seul peintre en eût ordonné la distribution dans les diverses parties de la basilique. Le dessin est encore d'une gaucherie naïve, qui n'est pas sans attrait ni sans grâce: les draperies sont souvent jetées avec bonheur. La perspective est nulle, et les figures se découpent sur leur fond en silhouettes vives, rangées qu'elles sont sur le même plan; mais c'est là, nous le croyons, un défaut nécessaire dans un genre de peinture dont l'unique but est de frapper l'imagination des fidèles, en leur faisant apparaître les images surnaturelles des bienheureux et des anges sur un fond de

lumière, qui est le ciel. Les grandes figures placées dans les fenêtres hautes sont dessinées à grands traits et isolées; leur pose est des plus simples; leurs draperies présentent des plis en longueur, droits et rigides, coupés par ces cassures à angles aigus dont la tradition s'est conservée en Allemagne deux siècles plus tard, et se retrouve au seizième siècle dans les estampes d'Albert Durer. Les traits du visage sont accusés par des hachures noires dont la dureté se perd à distance; les chairs, quand elles ne sont pas d'une couleur tannée, ont un œil verdâtre, selon l'habitude byzantine, qui était de préparer les carnations en vert. Quelquefois les figures sont surmontées de ces petits dais dont le motif fut employé si souvent aux quinzième et seizième siècles, dans les tableaux de Sainte Famille. Quant aux vitres légendaires, on les compose, comme nous l'avons dit, de médaillons symétriquement rangés sur un fond réticulaire, qui, se compliquant de plus en plus, affecte la forme d'écailles, se divise en échiquiers losangés ou se déroule en entrelacs capricieux, mais toujours d'une régulière ordonnance. Enfin, toute la verrière est encadrée dans une bordure d'un dessin plus léger, moins ample et moins riche que celui du siècle précédent, mais plus svelte et plus délicat.

Tels sont les caractères distinctifs de la peinture sur verre au treizième siècle, c'est-à-dire dans la plus florissante époque de ce bel art, dans celle que la France a marquée avec le plus d'éclat de son empreinte. Maintenant nous allons suivre la peinture nationale sur un théâtre plus modeste, et nous trouverons encore, parmi les enlumineurs de manuscrits, des artistes d'autant plus dignes de l'attention de l'histoire qu'ils ont caché, dans la solitude des cloîtres ou dans le silence des bibliothèques, des talents pleins d'originalité, de saveur et de grâce. Un des hommes qui ont élevé le plus haut la critique d'art en France[1] a remarqué la parenté singulière qui existait au moyen âge entre l'architecture et tous les autres arts, même la calligraphie. Ainsi, depuis le cinquième siècle jusqu'à Charlemagne, il y a dans l'aspect général de l'écriture un certain rapport avec la physionomie des monuments romains; on y retrouve en quelque sorte le respect de l'architrave et comme un reflet éloigné des ordres antiques. Lorsque l'architecture orientale commence à remplacer le style romain dégénéré, l'écriture se modifie tout à fait dans le même sens, les grandes lettres augustales disparaissent peu à peu ou prennent une allure moins sévère. Les manuscrits se chargent d'ornements et de fioritures; les jambages, au lieu d'être droits et fermes comme les piliers du temple, ressemblent à des colonnes torses. A la fin du douzième siècle, c'est-à-dire à l'avénement du style gothique, l'écriture affecte les élancements de l'ogive, elle devient aiguë et longue. Plus tard, si on avait à la suivre dans ses curieuses transformations, on la verrait

[1] M. Vitet. V. son Rapport au ministre de l'intérieur, dans les *Études sur les Beaux Arts*.

s'alourdir, se contourner disgracieusement, quand le style ogival est en décadence, puis devenir quelque temps indéchiffrable, quand la renaissance se prépare, et enfin adopter ces grands caractères, image écrite de l'ancien régime, qui prennent une allure si majestueuse sous Louis XIV, et qui s'altèrent avec la monarchie pour mourir avec elle.

Mais la calligraphie devait enfanter un autre art, celui des miniatures; et il était naturel que cet art naquît parmi ceux qui avaient le goût des livres. Les moines n'avaient pas attendu, pour se livrer à l'étude et pour réunir des collections d'ouvrages, que la science, bannie du monde, cherchât un refuge dans l'enceinte de leurs communautés. La règle de saint Pacôme, qui date du troisième siècle de notre ère, renferme de curieux détails sur la distribution des livres entre les solitaires, sur le classement qu'on en devait faire dans les bibliothèques, sur le soin qui devait en être confié à deux religieux. Saint Ephrem, cité par Mabillon, fait honneur aux moines du quatrième siècle d'avoir écrit, en or ou en argent, sur des peaux teintes de pourpre, luxe étonnant qui fut plus tard de rigueur pour les copies de l'Écriture sainte et pour les livres d'église. L'or est aussi prodigué dans les manuscrits du style byzantin, surtout au huitième siècle et jusqu'à la fin de la période carlovingienne : « Les enlumineurs franco-germains du neuvième siècle, dit le père Cahier, empruntent toujours leurs ornements architectoniques au style roman; ils affectionnent singulièrement les animaux fantastiques composés de parties hétérogènes et s'enlaçant comme par manière de jeu ou de combat, surtout dans les chapiteaux et les bases des colonnes. Une espèce de vignette courante sert d'encadrement assez ordinaire au texte; la surface est souvent glacée par une sorte de vernis. » Vers la fin du dixième siècle, l'or, moins employé dans les majuscules, brille dans les fonds, et l'on va jusqu'à fixer sur le parchemin, au moyen d'une eau gommeuse, des lamelles d'or extrêmement minces, auxquelles on donne, au moyen du polissoir, tout l'éclat de l'or bruni. Quelques-uns, à l'imitation des calligraphes persans, font entrer dans le vélin des manuscrits des moitiés de perles, des fragments d'émeraudes ou de rubis, de manière à les rehausser d'une incrustation ou, pour mieux dire, d'un bas-relief de pierres précieuses. Au douzième siècle, les fonds d'or sont guillochés et présentent des disques, des points ornés, des étoiles formant une espèce de gaufrure d'une ténuité exquise, et dont la seule exécution est un sujet d'étonnement pour nous.

Au treizième siècle s'opère une transformation presque radicale. Le talent des imagiers prend un nouvel essor; ils abandonnent les fantaisies bizarres pour se rapprocher de la nature; ils regardent pour la première fois, par les fenêtres du monastère, les arbres, les plantes et les fleurs de leurs jardins, et l'ornementation des manuscrits tire alors du règne végétal ses plus gracieux motifs. Dès cette époque, l'art des miniaturistes est tellement francisé, que c'est la France qui

leur donne un nom et les appelle *enlumineurs*. Déjà plusieurs beaux manuscrits *ystoriez* sont écrits en langue française ou avec une traduction en français, soit continue, soit intermittente, et c'est une des preuves de notre supériorité dans un art qui, à partir de ses commencements parmi nous, avait été marqué au coin d'une originalité incontestable, et avait présenté des calligraphies feuillagées et fleuries, sans exemple dans les manuscrits grecs. Partout les livres français sont admirés et imités; ils servent de modèles au reste de l'Europe, et ce qui contribue à les répandre, c'est que les imagiers ne travaillent plus seulement aux grands évangéliaires: ils se consacrent de préférence aux Pères de l'Église: ils multiplient les missels et les psautiers, et ils commencent à trouver dignes de leurs précieuses enluminures les manuscrits profanes, tels que les chansons, les romans, les livres de fauconnerie, les bestiaires, les chroniques, les cosmographies, les traités encyclopédiques, comme ceux de Jean de Beauvais et de Glaïnville. Tous les ouvrages de l'esprit humain sont ornés de fines et gracieuses peintures; mais l'humilité chrétienne condamne à l'oubli ces innombrables artistes qui, à la place de leur signature, inscrivent une devise évangélique, une sentence de morale, un acte de foi. C'est par hasard que quelques noms sont arrivés jusqu'à nous, celui de Museignols entre autres, qui, enfermé sept ans dans les combles du Châtelet, y transcrivit un Guillaume de Tyr, et celui d'Arnulphe de Comphaing, un des plus habiles calligraphes du temps de saint Louis [1].

L'exemple une fois donné de substituer la vérité au caprice et de regarder la nature, les enlumineurs firent merveille : la lettre initiale, qui était de forme carrée, se développa dans la partie supérieure pour y former comme une toiture en treille, poussa des rameaux par en bas et arriva bientôt à enserrer la page entière comme une vignette (*viticola*). Le long des marges, on vit courir les bêtes les plus rares, et quelquefois des animaux grotesques y furent admis pour égayer un instant le regard du lecteur. C'est ainsi que le singe, dont l'imitation nous venait de notre commerce avec l'Orient, s'étonna de figurer sur nos parchemins dans tout le comique de sa laideur et de ses grimaces; de là s'introduisit, parmi les miniaturistes, l'art de *babouiner*, qui devint, par la suite, une coûteuse manie. Mais que d'élégance dans ces majuscules! que d'invention, de grâce et de fini dans ces bordures! On y voit des scarabées qui étincellent, des limaçons qui rampent, des lézards qui fuient sous l'herbe. Des insectes sans nombre, des vermisseaux fourmillent et se cachent parmi les fleurs et les frondaisons qui festonnent l'Écriture sacrée ou le texte profane. Des papillons viennent se poser sur un œillet qui s'est échappé capricieusement des rameaux d'une capitale; des oiseaux viennent picorer les fruits que le

[1] Une liste d'enlumineurs, dressée pour l'acquittement de la taille, en 1292, nous a été aussi conservée dans le *Livre d'or des métiers*. Voir Paul Lacroix et Ed. Fournier.

peintre a fait mûrir sur les espaliers de sa page. Par un admirable rapprochement, les réalités de la création servent d'accompagnement aux spéculations de l'esprit, aux sentiments du cœur. La nature entière est appelée à broder un cadre aux idées de l'homme ou à ses songes. Elle murmure sourdement, elle bourdonne, pour ainsi dire, autour de ces paroles écrites qui révèlent des âmes, qui expriment ce qu'elle ne peut ni produire ni comprendre, la pensée.

Cependant cet art de la miniature, d'abord intime, claustral et presque mystérieux, s'est émancipé, sécularisé, étendu; il a grandi et s'est perfectionné tellement, que l'on peut y retrouver, au quatorzième et au quinzième siècle, les germes de tous les genres de peinture qui fleuriront après la renaissance. La legende, l'histoire, les sujets familiers, les scènes rustiques, le paysage, l'architecture, les fruits et les fleurs, ou, pour parler un langage plus récent, la nature morte, sont contenus dans les manuscrits.

Ce n'est pas tout : pour compléter nos preuves, il nous faudra visiter maintenant les trésors des églises, l'intérieur des palais et des châteaux, les appartements des riches bourgeois. Nous y rencontrerons quantité de meubles ornés de peintures. La cathédrale de Bayeux conserve encore, dans la salle du Trésor, une armoire du treizième siècle entièrement couverte de peintures représentant une translation de reliques. Les sujets qui garnissent les panneaux sont peints en blanc sur un fond vermillon; les montants et les traverses sont remplis par un dessin courant qui se détache en blanc sur un fond noir avec filets rouges. Dans la cathédrale de Noyon, l'armoire du Trésor est encore plus belle que celle de Bayeux : les panneaux sont peints au dedans et au dehors. A l'extérieur, ce sont des images de saints finement exécutées sur un fond tantôt pourpre et damasquiné, tantôt bleu semé de fleurs de lis blanches, et qui se divise en compartiments quadrangulaires alternant. A l'intérieur, ce sont des anges qui jouent de divers instruments de musique, tiennent des encensoirs ou portent des chandeliers [1]. Que si nous allons chercher les manifestations de l'art dans les demeures privées, on nous y montrera des images pieuses, le plus souvent enfermées dans de petites armoires dont les ventaux étaient peints ou rehaussés de sculptures; ces ventaux ne s'ouvraient que le matin et le soir, au moment de la prière, et aussi pour les solennités domestiques, pour les grands anniversaires de la famille. Le musée de Cluny et toutes les collections qui lui ressemblent de près ou de loin, contiennent de ces images. Quant aux tablettes sculptées en bois ou en ivoire, qu'on appelle diptyques et triptyques, elles étaient destinées à être transportées en voyage, comme les mobiles pénates de la dévotion, ou bien on

[1] Pour le caractere de ces peintures, nous renvoyons le lecteur aux descriptions et appréciations tres-etendues qu'en donnent M. Vitet, dans sa *Description de la cathedrale de Noyon*, et M. Didron, dans les *Annales archéologiques*, t. III, p. 369.

en décorait la ruelle d'un lit de parade, le dessus d'un prie-Dieu, et ces petits oratoires retirés et secrets qui avoisinaient la chambre à coucher. Toutefois, ces images portatives n'avaient pas toujours le caractère religieux. Il en existe qui étaient faites uniquement pour l'amusement des yeux, car on y représentait des damoiselles en récréation, des gentilshommes en promenade, des jeux, des chasses, des tournois et autres passe-temps.

Ici, l'art du peintre est associé à celui du sculpteur, comme il arrive toujours dans une école aux époques les plus anciennes. « L'union des peintres et des sculpteurs, dit M. Léon de Laborde, était obligée; le peintre complétait et achevait l'œuvre du sculpteur; aussi formaient-ils un seul corps de métier, et lorsque le peintre se livrait à la peinture proprement dite, qu'on appelait *plate-peinture*, il cessait comme tel d'appartenir à un corps de métiers; il s'attachait à un roi, à une abbaye, à un prince, à un seigneur, et devenait, ici frère lai, là officier domestique, et, en cette qualité, il peignait les cartons des tapisseries, les murs des églises, les tableaux d'autels et de chevets, les miniatures des livres[1]. » Ce n'est que fort tard, vers la fin du quinzième siècle, que la peinture se sépara complétement de ses grandes sœurs, l'architecture et la sculpture. Jaloux d'attirer sur son œuvre une attention exclusive, le peintre fit des tableaux pour être suspendus aux murailles des églises, tandis que, jusqu'alors, on avait réservé ce genre de décoration pour les palais et les châteaux. Il est vrai que, longtemps auparavant, on avait su peindre sur panneaux de bois, puisque le moine Théophile décrit, au douzième siècle, la préparation de ces panneaux, dont le procédé consistait à faire sécher au four des ais de bois que l'on collait ensuite avec du plâtre et de la colle de peau; mais ce n'étaient là que de petits morceaux qui devaient être enchâssés dans les rétables et peints avec autant de soin que des miniatures, sur fond d'or gaufré, incrusté parfois de verroteries et de pierres fines. Nous voulons parler ici des tableaux assez grands pour être encadrés séparément dans des bordures à sculptures dorées et suspendus aux parois de la nef. Les exemples en sont rares : ceux que nous connaissons, au nombre de douze, appartenaient autrefois à la cathédrale d'Amiens; ils ont été longtemps dans le vestibule de l'évêché, et sont aujourd'hui dans une chapelle de Notre-Dame d'Amiens, où ils ont été déposés après l'exposition d'objets d'art qui a eu lieu en 1860, mais dépouillés de leurs magnifiques bordures, qui, elles-mêmes, sont singulièrement dispersées, car il n'en reste que deux à Amiens, dans le musée de la ville; les trois autres ont émigré au château de Rosny.

Non, jamais la peinture ne fut plus nationale dans notre pays qu'antérieurement à la

[1] Glossaire et répertoire.

renaissance. Nous avons vu nos tapisseries, nos meubles, nos rétables, mais surtout nos verrières et nos manuscrits marqués au coin du génie gaulois, et souvent de la façon la plus éclatante. Nous savons comment notre moyen âge, après avoir reçu des modèles de l'Orient, les a transformés selon son esprit, comment il a refondu dans son creuset les éléments venus du dehors, pour s'en créer un style propre et tout aussi reconnaissable que celui des Italiens, des Allemands et des Flamands. — Mais la peinture historique, la grande peinture, dira-t-on, n'a jamais eu en France de représentants illustres avant le seizième siècle, car on ne saurait regarder de simples miniatures et des vitres peintes, sans mouvement dans les figures et sans perspective, comme appartenant au grand art. — A cela nous répondrons que les dimensions ne font rien au caractère des œuvres du peintre, que les vignettes d'un livre in-octavo peuvent contenir des figures d'un style héroïque et des architectures monumentales; que Léonard de Vinci ne croyait pas déroger quand il ornait de majuscules le manuscrit d'un ouvrage de Luca Paciolo, *le Divine Proportione delle lettere*[1], et qu'enfin Michel-Ange, qui mettait sa griffe dans toutes ses œuvres, dut se trahir aussi lorsqu'il dessina des commentaires sur les marges de cet exemplaire du Dante qui a péri dans un naufrage. Du reste, en dehors même de ces considérations, il suffirait de quelques exemples pour établir que la France eut un style, même dans la peinture murale, bien avant l'arrivée du Rosso et de Primatice. Nous ne citerons que la *Danse des morts* de la Chaise-Dieu, en Auvergne, qui est une fresque du quinzième siècle. Dans toutes les écoles du Nord, on s'est plu à exploiter cette donnée sinistre qui avait attristé tout le moyen âge; il nous est donc possible de comparer la composition et la manière du peintre français avec celles des artistes étrangers qui, avant Holbein, avaient peint des danses macabres. Partout ailleurs un pareil drame est fait pour glacer d'horreur les âmes chrétiennes, pour leur inspirer les mêmes épouvantements que le chant lugubre du *Dies iræ*. Ici, la laideur du spectacle est adoucie; la mort est beaucoup moins horrible que dans les vieilles peintures de Kluber au cimetière de Bâle; l'artiste évite d'insister sur les pauvretés du squelette et il en fait plutôt un écorché vivant qu'un cadavre animé. Là où d'autres n'eussent voulu produire qu'une impression de terreur, il semble avoir accepté plutôt que choisi un motif de décoration qui lui donnait l'occasion naturelle de passer en revue tous les types, toutes les conditions de l'humanité, de varier les costumes et de nuancer les expressions. L'intention pittoresque est tellement dominante, qu'une certaine symétrie se fait remarquer dans les groupes des figures

[1] C'est ce que Paciolo affirme lui-même en deux endroits de ses livres, notamment au verso de la page 28 de la *Divina Proportione*, où il s'exprime en ces termes et avec cette orthographe : « ... *Quali sonostati facti dal degnissimo pictore perspettivo, architecto, musico, e di tutte virtu doctato Leonardo da Vinci fiorentino nella cita di Milano.* »

dont les masses se correspondent et se balancent. Le mouvement des draperies et l'emploi même des accessoires sont calculés en vue de cette pondération qui préoccupe le peintre presque autant que la moralité de son drame. La mort est tantôt nue, tantôt à demi vêtue, suivant que l'artiste a eu besoin d'un pan de manteau pour remplir les vides de sa composition, ou qu'il a pu se contenter de la nudité du squelette.

Et puis, des idées ingénieuses ou des épisodes gracieux sont venus rompre ce qu'aurait eu de tristement monotone cette ronde de trépassés. Il y a, dans la marche funèbre, tel jeune homme



LA DANSE DES MORTS.

qui, laissant tomber son bouquet de fleurs, dit adieu à ses amours, à la jeunesse, à la vie, avec une grâce charmante. Ce qui tempère l'horreur de la tragédie, c'est la résignation de la plupart des victimes. Elles suivent assez intrépidement *cette même mort*, dit Montaigne, *qu'un valet ou une simple chambrière ont passée dernièrement sans peur.* » Les personnages que le peintre a voulu stigmatiser sont ceux qu'il représente, par exception, errifiés, pleurants et suppliants. Le pape, en voyant venir la Mort, se répand en doléances; celle-ci lui montre l'Empereur qui s'avance d'un pas résolu : elle semble reprocher au Saint-Père son peu de courage. Les prêtres paraissent plus rebelles que les autres à la loi commune; mais la jolie nonain, qui n'a jamais connu les danses de la vie, entre sans sourciller dans le branle de la mort; elle conserve sa candeur jusqu'au trépas. Ici, un guerrier reçoit la mort comme il l'a donnée, sans peur

et sans reproche; là, le squelette capricieux tire l'épée du fourreau d'un gentilhomme pour en frapper un évêque, faisant par là deux victimes d'un seul coup. Ainsi l'esprit, le goût, la grâce et le sentiment du pittoresque ont trouvé place jusque dans le plus effrayant de tous les spectacles. Voilà bien le style national pris sur le fait. Il en est de la peinture française au quinzième siècle, comme dans les siècles qui suivront; c'est toujours un art qui est dirigé par le bon sens et châtié par le goût. Ce peut être l'art d'un philosophe; ce n'est jamais l'art d'un illuminé.

Il nous reste à examiner maintenant quel a été le caractère général de la peinture française, durant la période dont nous avons entrepris de raconter l'histoire, c'est-à-dire depuis la Renaissance jusqu'à nos jours. Mais, avant d'ouvrir au lecteur la galerie des artistes qui ont illustré parmi nous cette période, il convient de faire connaître en peu de mots les plus notables de leurs devanciers. Ici, notre besogne sera singulièrement facilitée par l'ensemble des travaux accomplis en France depuis les vingt dernières années.

Le premier en date de nos grands artistes du quinzième siècle est Jehan Fouquet, né à Tours en 1415, mort en 1485. Sans attendre l'exemple des Italiens, et en dehors de leur influence, à une époque où Léonard de Vinci et Pérugin n'étaient pas encore venus au monde, Fouquet, appuyé sur la nature et soutenu par son génie, s'élève au-dessus des enseignements de l'école flamande, tout en restant fidèle au principe de l'observation naïve. Il tient à la fois au Moyen-Age et à la Renaissance, non pas à celle que le maniérisme italien nous apporta sous François I^er^, mais à cette Renaissance dont le souffle passa sur toutes les contrées de l'art au quinzième siècle. Sans sortir du cercle étroit de la miniature, il montre dans ses enluminures des *Antiquités de Josèphe*, une liberté, une invention et un naturel qui le mettent au niveau des grands maîtres flamands, desquels il procède par son éducation première. « La grandeur de ses horizons et la profondeur de ses lointains offrent une réalité saisissante qui amplifie ces panoramas microscopiques. Ses compositions sont paisiblement animées, comme celles de Van Eyck et de Memling; mais il varie avec plus de bonheur ses groupes et les attitudes de ses personnages... [1] »

Nous n'avons point vu, parmi les peintures de Fouquet, celles qu'on dit les meilleures, et que possède M. Brentano, de Francfort. Nous ne connaissons celles-là que par quelques photographies; mais un de ses ouvrages nous est très connu, c'est le manuscrit du *Tite-Live* de la Bibliothèque. Ce beau livre est inachevé; il devait s'y trouver plusieurs compositions

[1] Léon de Laborde, *De la Renaissance des arts à la cour de France.*

importantes tenant la page entière du volume : il ne s'y en trouve que deux ou trois, plus une vingtaine d'un plus petit format. A l'exception de cinq ou six, qui sont évidemment d'une autre main, toutes ces compositions sont admirables. Et ce qu'on y remarque d'abord, c'est le naturel et en même temps le vif de l'action. L'épisode mis en lumière est toujours clairement raconté, jamais platement. Le narrateur, sans se jeter dans la digression, assaisonne son récit de détails pittoresques,



LA FILLE DE SERVIUS-TULLIUS (Tiré du *Tite-Live* de Fouquet.)

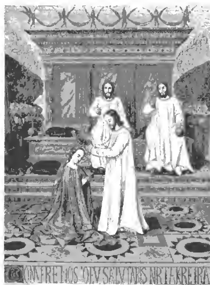
frappants, mais sobres; toujours curieux, mais toujours motivés. Parfois, de la seule intelligence du sujet, de la seule profondeur d'attention que le peintre a su y apporter, sortent des traits sublimes. J'en puis citer un exemple : *la Fille de Servius Tullius fait passer son char sur le corps de son père.* Écrasé par la première roue, le malheureux est expirant, mais le sang qui jaillit de sa blessure éclabousse sa fille et remonte jusqu'à son cœur; elle est déjà tachée par son crime. Les hommes qui ont puisé le sublime dans les entrailles de la nature, comme Rembrandt, n'ont pas trouvé mieux. Le cheval, le cocher, le char, n'en sont pas moins

finis, et, eu égard aux petites dimensions de sa peinture, Fouquet ne se croit permis de rien négliger. Le char romain de Tullie est naïvement orné d'armoiries féodales, et la fille barbare des temps fabuleux de Rome est vêtue comme une damoiselle du quinzième siècle. Les rues s'allongent dans une ville moyen âge, où les fenêtres sont garnies de monde : le crime ne manquera pas de témoins.

Une des plus belles ordonnances de Fouquet, la plus grandiose, peut-être, si l'on peut employer ici une pareille expression, en dépit de l'exiguïté du tableau, c'est le *Massacre des Sabins*, des *Volsques*, je ne sais plus quel massacre : mais le désordre est à son comble : on se rue, on s'égorge, on s'écrase de toutes parts, et au milieu de cette boucherie, le héros de l'action, à cheval et vu de face dans un raccourci violent, commande le carnage sans y prendre part, féroce et calme tout ensemble. L'architecture est symétrique, comme pour racheter le désordre forcé des mouvements. Ce qui est admirable, c'est que par le seul effet d'une perspective prise de haut, toutes les lignes aboutissent au personnage qui est le nœud de la composition, l'âme du massacre.

Un caractère commun à ces diverses compositions, c'est qu'elles sont toutes conçues dans un sentiment très-pittoresque, à ce point qu'elles ont une qualité devenue rare dans une école aussi raisonnable que la nôtre, l'imprévu. Pas une scène qui ne se présente de la manière la plus saisissante et en même temps la plus naturelle ; l'intérêt moral marche de pair avec l'intérêt optique, et le caprice de l'artiste se concilie parfaitement avec le goût du vrai. Dans ces grands tableaux microscopiques, où il est tout simple que les accessoires jouent un rôle important, où il faut occuper les yeux sur tous les points, parce qu'étant si près du tableau, ils sont avides et inexorables, c'est toujours l'essentiel qui domine et qui triomphe. L'expression des physionomies, la pantomime des personnages, l'action, le geste allant droit au but, n'empêchent pas la récréation secondaire qu'offrent les fonds de paysage, où la nature est vue par un certain côté précieux et bizarre, que Léonard de Vinci ne perdra jamais de vue et que tous les maîtres du quinzième siècle ont observé de préférence. Moins enfantins que ceux de Van Eyck, moins hérissés, moins rocailleux, que ceux de Pier della Francesca ou de Léonard, les paysages de Fouquet sont peut-être le côté le plus original de son œuvre. L'invention y a son compte au moins autant que la réalité. On dirait que le peintre s'est partagé entre la nature et la fantaisie. Des fleuves y serpentent au pied de montagnes qui ne sont ni familières ni impraticables, et qui rappellent assez les mouvements du sol tourangeau. Une végétation intermittente décore ces rives heureuses, et le vert tendre des prairies s'y perd insensiblement dans le bleu des lointains et dans la teinte évanouissante du ciel.

L'architecture occupe aussi une grande place dans les ordonnances de Fouquet; mais toujours une place convenable, assignée par le sujet. Tantôt c'est une tribune élevée d'où le consul, le préteur, *l'échevin* de Rome, écoute la foule, préside à une cérémonie ou commande une exécution. Tantôt ce sont des fortifications italiennes du Moyen-Age, des remparts fuyant



COURONNEMENT DE LA VIERGE (Miniature de Fouquet appartenant à M. Brentano, de Francfort.

en perspective, qui servent de fond à une cavalcade imposante où les *equites* de Tite-Live bardés de fer, pour mieux dire revêtus d'armures d'or, conservent une certaine bonhomie gauloise jusque dans la dignité romaine. Tantôt, enfin, ce sont de petits temples de la Renaissance italienne, des frontons soutenus par des pilastres aux chapitaux délicats qui font l'assiette du tableau, mais jamais en hors-d'œuvre, jamais comme des *bouche-trous*. Les loges, les portiques exterieurs, les balcons ouvragés sont voulus par la composition même. On voit s'y presser

naturellement les spectateurs du drame qui agite ou ensanglante la place publique. Les fenêtres, les portes, les escaliers, ne s'ouvrent que pour les besoins de la cause, et ceux qui regardent ou qui entrent par une ouverture ne sont jamais étrangers à l'action; de sorte que tous les détails ramenant le spectateur au sujet que le peintre a enluminé, l'esprit est aussi fortement saisi que l'œil est agréablement occupé. La pensée que l'artiste a voulu rendre se répète en échos affaiblis dans la moindre de ses figures, pas une n'étant destinée à un remplissage.

Une autre observation à faire, c'est que les types de Fouquet sont français et français du cœur de la France; ses figures, plutôt courtes que longues, font bien voir qu'elles ont été prises dans la nature même du pays. Mais ses costumes aussi bien que ses fabriques rappellent aussi le voyage que Fouquet venait de faire en Italie, où l'avait mandé le pape Étienne V. Quelquefois même une finesse toute florentine se trahit dans ses peintures, dans sa *Lucrèce*, par exemple, digne en effet des Florentins les plus délicats, j'allais dire les plus raffinés.

Encore est-il que les miniatures du livre de prières que possède M. Brentano, à Francfort, sont, au dire de juges compétents, supérieures pour la plupart à celles du Josèphe et du Tite-Live. A ce livre de prières appartient le Couronnement de la Vierge, que nous avons fait graver ici comme une des plus naïves et des plus charmantes compositions du miniaturiste. Les trois personnes de la Trinité sont descendues en robes blanches, avec leur cour de séraphins, des hauteurs du paradis sur un trône enrichi de pierres précieuses, ou plutôt c'est le paradis lui-même que le peintre a figuré comme un élégant palais délicatement orné dans le style italien de la Renaissance. Le Fils a quitté sa place pour couronner sa mère immaculée que bénissent le Père et le Saint-Esprit. Mais le manteau de la Vierge se distingue des trois robes blanches, réservées aux trois dieux dont l'unité est si ingénûment exprimée par la similitude de leur céleste vêtement et de leur visage.

N'est-il pas étrange que Jehan Fouquet ait été si longtemps oublié, alors que les témoignages de ses contemporains le recommandaient si vivement à la postérité de son pays[1]? Jean Lemaire de Belges, qui avait pu connaître sa personne et fréquenter son atelier, cite Fouquet *qui tant eut gloires siennes* dans la légende des Vénitiens, à côté de Marmion, natif de Valenciennes [2], de Hugues le Grand, de Rogier, de Johannes (Eyck), de Léonard, de Gentil

[1] Les plus sérieuses recherches sur Jehan Fouquet sont dues à la curiosité de notre savant confrère, M. Vallet de Viriville, qui a consacré au vieux maître français deux excellents articles dans la *Revue de Paris* d'août et de novembre 1857.

[2] La tombe de Marmion a été retrouvée à Valenciennes. Il vécut jusqu'en 1489

Bellin, de Perusin, de Jehan de Paris et de Poyet. Jean Lemaire parle encore de Fouquet dans sa couronne margaritique.

> Car l'un d'iceulx etait maître Roger,
> L'autre Fouquet, en qui tout los s'employe.

Il n'y a peut-être que la France, entre tant de nations eclairees, qui ait donne l'exemple



MINIATURE tirée du *Tite-Live* de Fouquet

d'une indifférence pareille et qui ait pu ignorer, pendant plus de trois siecles, les œuvres et le nom même d'un artiste que d'autres peuples eussent rangé parmi leurs plus cheres illustrations, s'il se fût appelé Giulio Clovio, Van der Weyden ou Memling.

Vient ensuite un autre Tourangeau, Michel Colombe, *souverain tailleur d'images*, qui, dans un art intimement lié à la peinture, fait voir, en modelant le tombeau du duc de Bretagne, à Nantes, la fontaine du château d'Amboise, à Gaillon, et le mausolee de Philibert de Savoie, destine pour l'eglise de Brou, que la France a eu des maitres d'une habilete

supérieure et d'un grand goût, avant de recevoir les leçons de l'Italie. Ce n'est pas que nous voulions contester ici l'absolue prééminence, en fait d'art, de cette contrée glorieuse qui fut la seconde Grèce. Notre pays ne sera jamais, il faut bien le dire, que la troisième patrie du grand art ; mais il importait de prouver, dans l'intérêt de la vérité pure, que la peinture française eut une existence, et même une physionomie, sans attendre les enseignements du dehors, et que son originalité native a gagné beaucoup moins à l'invasion des peintres étrangers qu'elle n'en a souffert.

Jehan Bourdichon et Jehan Perréal, dit de Paris, sont, après Jehan Fouquet et Michel Colombe, les plus notables de nos artistes antérieurs à la renaissance du seizième siècle. Le premier figure dans les comptes du règne de Louis XI, en qualité de peintre d'histoire, de portraits, de panoramas de villes, et aussi comme coloriste de statues et enlumineur de manuscrits. Sous les règnes suivants, il est désigné comme peintre de bannières; en 1498, il est couché sur l'état des pensionnaires du roi avec le titre de valet de chambre et aux appointements de 240 livres tournois. D'après l'*Abecedario* de Mariette, le portrait de saint François de Paule fut peint par Bourdichon, sur l'ordre de Louis XII, en 1507, et fut envoyé à Léon X par François I<sup>er</sup>, lors de la canonisation du saint. Ce portrait est aujourd'hui encore au Vatican. Quand Jehan Perréal, d'après les documents qui de nos jours ont été retrouvés ou remis en lumière, ce fut un personnage tout aussi important que Fouquet et Michel Colombe. C'est à lui que Lemaire de Belges adresse une invocation à la fin de sa *Légende des Vénitiens :*

Besoignez doncq mes alumpnes modernes,
Des beaux enfans nourriz de ma mamelle :
Toy Leonart qui as graces supernes,
Gentil Bellin dont les los sont éternes,
Et Perusin qui si bien couleurs mesle.
Et toi Jehan Jay. Ta noble main chomme-elle ?
Vien voir nature avec Jehan de Paris
Pour lui donner ombraige et esperits.

Jehan de Paris était un peintre fort connu à Lyon, Lorsque Charles VIII, se rendant en Italie, passa par cette ville et y confirma les statuts des peintres, tailleurs d'images et verriers. Ayant suivi nos troupes en Italie, il y tomba gravement malade, mais il eut le temps de dessiner et de peindre d'après nature les marches, les combats et les triomphes de l'armée française, et il est probable que ses dessins servirent de modèles aux sculpteurs du tombeau de

Louis XII. Ce qui prouve, au surplus, sa célébrité, c'est que Marguerite de Savoie, gouvernante des Pays-Bas, s'adressa d'abord à lui par l'entremise de Jean Lemaire, pour lui demander les dessins du tombeau qu'elle voulait ériger, dans l'église de Brou, à Philibert de Savoie. Jehan Perréal accepta la proposition de Marguerite et il passa un marché avec Michel Colombe de Tours, tailleur d'images du roi, pour modeler en petit le mausolée de Philibert, « selon le pourtraict et ordonnance de la main de Perréal[1]. » Lorsque Louis XII fut sur le point d'épouser Marie d'Angleterre, Jehan de Paris fut envoyé avec le sieur de Marigny à la fiancée du roi, avec la mission de diriger le goût des couturiers qui devaient accoutrer la princesse anglaise à la mode de France. Enfin, comme tous les grands artistes italiens, Perréal fut architecte, mais nous ne le savons que par les papiers qui nous ont conservé la trace de sa gloire et de son triple talent.

Ici se termine, avec la liste des ancêtres les plus illustres de Poussin et de Lesueur, la tâche qui nous était imposée de remouter aux origines de la peinture en France, et de réunir en un seul tableau les traits dont se compose son histoire aux époques diverses qui ont précédé l'avénement de François I[er]. Nous voici maintenant au seuil de l'ouvrage que nous avons entrepris de composer en l'honneur de l'école française, ouvrage auquel nous travaillons depuis dix-sept ans, d'un travail assidu et d'un ardeur que l'amour de l'art a pu seul rendre infatigable. Mais le caractère de notre école a-t-il beaucoup changé depuis la Renaissance? Est-il resté toujours ce qu'il avait été au moyen âge? C'est là ce qu'il nous reste à examiner, car notre *Histoire des Peintres,* fatalement divisée par sa nature même en biographies séparées, a surtout besoin d'être reliée en un seul corps par des considérations générales et des vues d'ensemble.

On peut se représenter le royaume de la peinture divisé en deux grandes provinces, dont l'une appartient à la raison, l'autre à la fantaisie. Celle-ci forme à elle seule un vaste empire dont l'imagination recule à son gré les frontières. Chacun y promène librement son humeur et ses rêveries. Ce sont, à chaque pas, des scènes imprévues, des contrastes bizarres, des inventions que revêt une couleur triste ou brillante, suivant le caractère du peintre.

Ici se déroule le tableau du *Jugement dernier* tel qu'il apparut au sombre génie de Michel-Ange; là, ce sont les festins magnifiques de Paul Véronèse, banquets en plein air, remplis de joie et de monde, où se coudoient les plus charmants anachronismes, où, sous le prétexte des *Noces de Cana*, François I[er] et Charles-Quint sont assis à la table de Jésus-Christ. Plus loin se colore l'élégante physionomie de Rubens, accompagnée des innombrables figures

[1] Le texte de cette pièce curieuse, daté de 1511, est cité par M. Léon de Laborde, dans son appendice à la *Renaissance des arts à la cour de France*.

que son pinceau fait vivre et qui lui forment cortége, négligemment vêtues de leurs draperies éclatantes; ou bien ce sont les vierges de Murillo descendant du ciel au milieu d'une pluie de chérubins; ou bien encore c'est une colonie de brigands inconnus, en possession d'un pays sauvage, comme les peignait le farouche Salvator; ou la ronde du sabbat inventée par Holbein; ou un de ces caveaux mystérieux que Rembrandt éclaire par un soupirail, retraite ignorée d'un solitaire en méditation sur la Bible.

D'un autre côté s'étend le royaume de la raison, résidence agréable aussi, mais plus austère. Là, l'imagination est soumise à une discipline philosophique. Les lois du bon sens y sont obéies; l'histoire y est en grand honneur. Parcourez ce domaine, vous y rencontrerez tous nos maîtres; car c'est la véritable patrie de l'école française. Il faut le confesser tout d'abord, notre école n'a guère connu le lyrisme ni la fantaisie. L'art français ressemble à ces grands jardins réguliers et majestueux tracés par Le Nôtre. Si l'on y trouve des bosquets ménagés à la bouderie du poëte, s'il y a des grottes humides où l'on arrive par des chemins secrets, le long des charmilles, tous ces détours se rattachent au même plan et finissent par vous ramener à un centre connu; de sorte qu'à travers tant de caprices apparents, il n'est permis à personne de s'égarer. C'est là que le Poussin règne en maître, environné des Stella, des Mignard, des Bourdon, des Coypel. Je crois apercevoir Lesueur promenant sa mélancolie dans les chastes allées; Lebrun, au contraire, se montre au grand jour et semble parader comme un autre Louis XIV. Claude Lorrain, assis à l'écart, étudie la perspective aérienne et contemple les chaudes vapeurs de l'horizon. Chacun, du reste, conserve là son caractère et ses mœurs: Rigaud et Largilière y posent dignement leurs modèles; le doux Santerre y surprend la *Suzanne* à son bain; Jouvenet s'y tourmente; Valentin s'y enivre; Le Nain y fait entrer ses pauvres en haillons; Chardin et Greuze y conduisent honnêtement leur famille; et pendant que Lemoine, renversé sur le dos, imagine tous les raccourcis qui font plafonner les figures, Watteau, couché sur une pelouse, à l'ombre d'un vase de fleurs, parle d'amour à une bergère poudrée et enrubanée.

L'école française est donc une école, une école à part, impossible à confondre avec les autres. Son domaine, encore une fois, est celui de la pensée, non pas de la pensée vague, perdue dans les spéculations de l'infini, épousant la nature, s'élevant à Dieu; mais de la pensée historique, politique, positive, toujours occupée de l'action, toujours en peine de l'humanité. La France, par sa situation dans le milieu de l'Europe, ne devait avoir ni l'idéalisme abstrait du Nord ni l'idéalisme concret du Midi. Depuis Jean Cousin, qui fut, pour ainsi dire le Michel-Ange de nos régions tempérées, jusqu'à l'école de David, enterrée avec Gérard, le triomphe a été constamment du côté de l'esprit. Dès l'origine, et après

Simon Vouet, qui fut un praticien habile et séduisant, un grand fondateur d'écoles, vous voyez apparaître les deux éléments qui doivent se disputer le génie français, personnifiés dans Nicolas Poussin et Lesueur. Or, il faut en convenir, c'est du côté de Poussin qu'est tout le rayonnement, toute la force. La rêverie a été surpassée par le bon sens. Lesueur fut assez mal compris de ses contemporains, il demeura sans postérité, sans influence, et avec lui mourut cette fine fleur de spiritualisme qui ne devait plus reparaître que dans nos dernières années, au milieu de la génération qui a pénétré la sublime mélancolie des tableaux de Léopold Robert.

L'école française, dans son ensemble, n'a eu que faiblement le sentiment de la nature et le sentiment religieux; elle n'a donc pas été poétique dans le sens lyrique du mot, s'il est vrai que la poésie soit une certaine aspiration vers le monde invisible et un élan vers l'infini. Mais elle a été historique au plus haut degré, c'est-à-dire mêlée aux choses du monde, occupée de traduire avec un pinceau et des couleurs les idées, les mœurs et les actions du temps qu'elle traversait. Et ici nous sommes heureux de nous rencontrer encore avec un des écrivains qui tiennent le haut bout de la critique en fait d'art.

« L'école française de peinture, dit M. Henri Delaborde, procède, au moins dans la forme, par voie d'éclectisme, tout en gardant un fonds de qualités natives, ses franchises et ses conditions de prééminence. Cette supériorité, que le siècle où nous vivons lui assure encore, elle la tient de la raison, du sentiment exact de toutes les convenances, de sa foi en un certain bon sens général sur lequel elle s'appuie pour mettre en relief le vrai plutôt que le réel, l'intention morale plutôt que le fait pittoresque. La peinture en France est aussi peu technique que possible; elle parle la langue non d'un art spécial, mais la langue commune des idées; aussi les tableaux appartenant à notre école sont-ils plus directement que les autres à la portée de toutes les intelligences. Il faut être doué d'une pénétration exceptionnelle pour comprendre dès la première vue les œuvres de Michel-Ange ou d'Albert Durer, de Rembrandt ou de Murillo. Les partis pris de l'exécution, les témérités de style propres à chacun de ces maîtres permettent au moins à l'admiration d'hésiter et peuvent déconcerter d'abord la sympathie. Personne, au contraire, si rapide que soit l'examen, ne se méprendra sur la signification d'un tableau de Poussin, de Lesueur ou de quelque autre maître français, tant l'art matériel s'efface ici devant l'évidence de la pensée, tant les moyens employés sont loin de préoccuper et de distraire. »

Chose étrange! l'art français a tellement besoin de la pensée, qu'il en a mis jusque dans le paysage! Aimer la nature pour elle-même et la rendre avec naïveté, avec amour, ne suffisait

pas à nos penseurs. Ce n'était pas assez pour eux que la fleur des champs. Il fallut introduire une action dans le paysage, et faire parler la philosophie au milieu des arbres de la forêt. Nicolas Poussin va donc créer le paysage *historique*. La nature ne sera pour lui qu'un cadre majestueux où l'homme devra jouer le principal rôle. Les plus graves enseignements nous poursuivront jusqu'au bord des ruisseaux, jusqu'au fond de la vallée. Ce magnifique paysage s'appellera *Diogène* ou *les Funérailles de Phocion*, cet autre se nommera l'*Arcadie;* mais, au lieu de se borner à peindre le riant séjour du bonheur chanté par les poëtes, le Poussin, par une inspiration sublime, représentera d'heureux bergers interrompus dans leurs plaisirs par la rencontre d'une tombe inconnue sous des ombrages, et cherchant à lire l'inscription effacée qui doit conduire leur âme vers ceux qui ne sont plus.

Il y a un paysage familier, pour ainsi dire, tout à fait agreste, paysage sans noblesse, sans nom et sans histoire, mais non sans poésie, tel que l'ont fait Hobbema, Ruysdael, Wynants, Everdingen et Van der Neer, après Dieu. On n'y voit ni colonnes, ni monuments, ni ruines de temples ou de palais. Quelques rustres conduisant leur chariot sur un chemin qui va se perdre à l'horizon, le moindre accident de terrain, des chaumières ombragees d'arbres, une touffe de sauvages arbrisseaux en un pays brumeux : il n'en faut pas davantage à ces grands maîtres pour nous attacher et nous émouvoir. Van der Neer idéalise le plus vulgaire paysage en y faisant tomber un clair de lune, et il nous intéresse à de chétives cabanes où le pauvre est endormi, pendant que ses hardes misérables sont étendues çà et là sur des buissons, pour secher au vent de la nuit. Quel charme indéfinissable dans l'aspect des campagnes vertes et boisées de Paul Bril, où reposent quelques suaves figures de Corneille Poelembourg! et comme on se plaît à courir, au travers des buissons, après la fantaisie de Ruysdael, ou bien à contempler ces agrestes paysages d'Hobbema, si bien faits pour toucher l'âme d'un braconnier...!

Vous le voyez, le peintre hollandais a un sentiment naïf de la nature. Tout l'enchante, tout lui paraît digne de son admiration et de ses couleurs : la pierre du chemin, la rosée, le brin d'herbe, la moindre flaque d'eau que ride la brise, et les cailloux lavés par le ruisseau. Il n'oserait, dans sa bonhomie, déranger une seule branche de l'arbre qu'il va peindre, et pourtant il a un style sans le savoir; il rencontre la poésie et ne la cherchait point.

Au contraire, le peintre français ne voit dans la nature qu'un théâtre où se passeront des drames remplis de leçons. Il peuple la campagne d'aujourd'hui de tous les héros d'autrefois. La ville qui se dessine à l'horizon s'appelle Mégare, Athènes ou Corinthe. Sous les châtaigniers s'agitent les demi-dieux de la Fable avec les passions humaines que la tradition leur prêta. L'intérêt qu'eût

inspiré la seule nature est absorbé par l'action que l'artiste imagine ou par les grands souvenirs qu'il introduit dans son tableau. Les gazons fleuris qui bordent le fleuve deviennent l'occasion de nous apprendre ou de nous rappeler un trait d'histoire, et ce platane n'est pas dessiné seulement pour nous offrir la fraîcheur de son ombre, mais parce qu'il protége le repos d'un législateur de Sparte ou la promenade du philosophe macédonien entouré de ses disciples. L'art français a donc toujours laissé la nature au second plan et mis l'homme au premier. Claude Lorrain lui-même, qui paraît si vivement épris de la lumière, n'est pas sorti cependant des conditions du paysage historique. Il est resté fidèle au génie du Poussin. Les rayons dont sa toile est inondée éclairent une nature choisie, se jouent dans les colonnades classiques et traversent les cordages de l'antique trirème. Ce n'est pas en vain que cet homme simple a passé sa vie dans Rome, entouré de savants et de poëtes, protégé par des cardinaux érudits; et, quoi qu'il en soit de son ignorance prétendue, il est certain que ses tableaux sont éminemment historiques. Cette vaste mer où se plonge le soleil couchant, porte la galère d'où va descendre Cléopâtre. Tel paysage de Claude est le *Sacre de David;* tel autre nous montre les apprêts d'un sacrifice. Des guerriers au costume héroïque se promènent sur le premier plan de ses ports de mer. Tous ses tableaux, enfin, sont remplis d'histoire presque autant que le soleil. Et même lorsque Claude Lorrain applique son tendre génie à peindre la noce des bergers ou les danses d'une fête villageoise, la nature où il nous transporte est celle des églogues; de nobles villas s'aperçoivent dans les lointains dégradés, et il s'exhale de tout cela je ne sais quel parfum de l'idylle d'Anacréon ou du laurier de Virgile.

L'originalité de l'école française est donc parfaitement saisissable. Tandis que les autres écoles se distinguaient chacune par une manière, notre physionomie, à nous, se révélait dans le génie de la composition. Félibien, Roger de Piles, d'Argenville, Dandré-Bardon, tous les vieux livres, attestent qu'à diverses époques, on nous a reconnu cet avantage du sentiment dramatique et de l'invention : en d'autres termes, la prééminence de l'esprit. Faisons le compte de nos grands peintres, nous les trouverons tous vêtus d'un costume emprunté aux maîtres étrangers. Tandis que le Poussin étudie les mosaïques de Préneste et la *Noce aldobrandine*, ce précieux débris de la peinture antique, Lesueur devine si bien les fresques italiennes, qu'on le dirait élevé dans un coin obscur de l'atelier de Raphaël. A ne considérer que la forme, Lebrun recommence les Carraches, Valentin manie la brosse du Caravage et de l'Espagnolet, Largilière est plutôt Flamand que Parisien, Jouvenet est de Bologne bien plus que de Rouen, Greuze est Suisse, Chardin est un descendant de Terburg, et Watteau un écolier de Rubens. David, enfin, le grand David est Grec ou s'efforce de l'être. Mais, en revanche, comme chacun de leurs tableaux est une page de notre histoire!

comme tout le monde extérieur s'y réfléchit fidèlement! Qui ne voit défiler derrière cette longue succession de peintures si variées, les diverses phases par où a passé l'esprit français pour arriver à la pensée moderne? Quelle parenté entre Nicolas Poussin et le sententieux Corneille, entre le doux Racine et Lesueur! L'austérité de Port-Royal des Champs n'a-t-elle pas laissé une trace évidente sur les froides compositions de Philippe de Champagne, Belge francisé, peintre janséniste, qui semble avoir travaillé toute sa vie sous les yeux d'Arnauld? Est-ce que les grandes batailles d'Alexandre, conduites jusqu'au triomphe du héros macédonien, ne trahissent pas l'intention d'un peintre du roi, une allusion flagrante à Louis XIV? Comme les toiles érotiques de Watteau, mort en 1721 avec la régence, dénoncent les mœurs contemporaines et servent, pour ainsi dire, de gracieux paravents à la galanterie d'alors! Derrière Boucher j'aperçois Louis XV; puis, lorsque Marie-Antoinette se fait laitière et son mari serrurier, je retrouve le sentimentalisme philosophique de Diderot dans les moralités de Chardin et de Greuze. Quand vient l'époque des grandes expéditions maritimes, quand on parle du bailli de Suffren et qu'on attend La Pérouse, notre école voit surgir un peintre de marines. Joseph Vernet, attaché au mât d'un vaisseau, se balance dans la tempête, pour la mieux savoir. Enfin, si David copie les bas-reliefs antiques, il n'en est pas moins Français par la pensée. S'il peint Brutus, le *Serment des Horaces*, et s'il médite les *Thermopyles*, c'est qu'il doit siéger à la montagne de la Convention.

Que si l'on voulait vérifier cette appréciation, la contre-épreuve en serait facile. Cherchez dans une autre école de semblables relations, le même caractère philosophique, ce côté positif et pratique, vous ne les y trouverez point, à ce degré du moins. En Italie, en Espagne, en Flandre, en Angleterre, vous remarquerez les différences de la forme, jamais un rapport si intime entre la peinture et les idées, entre l'artiste et son temps.

J'ai passé de longues heures à contempler le *Jugement dernier* de Michel-Ange, et je me suis dit : Cela est sublime et absurde tout ensemble. Pourquoi ce deluge de corps, cette mine inépuisable d'os, de muscles et de tendons, cette pépinière de raccourcis connus et inconnus? Quoi! c'est ici la fin du monde, et je ne vois ni la terre ni les cieux, mais partout des bras et des jambes, des têtes renversées, des pieds en l'air, des groupes d'hommes entortillés, mêlés, entrelacés, tourmentés de mille façons diverses, un étalage effrayant de chair humaine et de tours de force, une exhibition d'hercules! Il est bien temps que l'humanité fasse parade de ses muscles, quand le souffle de Dieu va l'ensevelir dans l'éternité! Pourquoi donc tant d'anatomie et si peu de pensée? Pourquoi tant de matière et si peu d'esprit?... Ah! sans doute, ces raccourcis sont d'une étonnante perfection, cette musculature est un miracle de science, et c'est le dernier mot de l'art qu'un modelé si puissant, un si fier contour... Mais où est l'immensité? où est l'univers? et qu'on nous

le montre donc, puisqu'il va finir!... Que signifie également cette barque de Caron où sont entassés les morts que la trompette des archanges a ressuscités? Les ombres chrétiennes sont conduites par le nocher mythologique, les religions sont confondues, la tradition est foulée aux pieds avec mépris: le Christ lui-même, au lieu d'être en contraste avec les humains, paraît le disputer avec eux de force physique et montrer, lui aussi, toute la vigueur de ses membres! La pensée est donc absente, et c'est la pure fantaisie de l'artiste qui a tout envahi, tout usurpé. La raison, le dogme, l'histoire, tout a été sacrifié à la puissante et brutale volonté de Michel-Ange. Pas d'autre arrangement que celui des lignes, pas d'autre composition que celle des groupes, pas d'autre intention que celle de lutter corps à corps avec les sublimes difficultés de la plastique, et, pour ainsi parler, de créer l'homme une seconde fois.

Donnez un tel sujet, le *Jugement dernier*, à un peintre de l'école française, que ce soit Jean Cousin, ou le peintre des Andelys, ou tout autre, je suis assuré qu'une réflexion profonde commandera aux caprices de la rêverie. La Divinité ne montrera point ses muscles inutiles, mais le seul regard de Dieu partagera le monde entre les réprouvés et les élus; la terre apparaîtra, ce me semble, avec ses myriades de nations vidant leurs tombeaux, le paradis sur leurs têtes, l'enfer à leurs pieds. Peut-être, hélas! le génie français ne suffirait-il pas à un tableau si plein d'idéal, peut-être ne s'élèverait-il point jusqu'à la terrible mêlée de Michel-Ange; peut-être n'inventerait-il point les espaces fantastiques de Martinn, mais la tradition respectée ne viendrait pas déranger l'émotion du spectateur; le seul effet d'une conception fortement écrite, simple et grande, suppléerait les hardiesses de l'imagination et produirait assez la terreur.

Si l'on demandait compte à Rubens de la plupart de ses tableaux, il répondrait : « Que m'importent la logique et la philosophie? je peins ce que j'ai vu passer dans mon imagination. J'introduis dans l'histoire toutes les créations de ma fantaisie, toutes les femmes que mon désir invente ou qui occupent mes souvenirs. Que me parlez-vous de la froide raison? mon culte est celui de la couleur et du soleil. » Et, en effet, prenons au hasard quelques-uns des tableaux de cette éclatante histoire de Marie de Médicis. Que signifie, je le demande, l'*Éducation de la reine?* C'est une grande femme, à peu près nue, portant sur la tête un casque étincelant, qui apprend l'écriture à la jeune Marie de Médicis; pendant ce temps, une autre divinité joue de la contre-basse en présence de trois femmes superbes et parfaitement nues, qui sont là, non pas pour figurer les trois Grâces, croyez-le bien, mais uniquement pour faire admirer leurs formes abondantes, leur bonne mine et la fraîcheur de leurs carnations. Tout cela ne dit pas beaucoup à l'esprit, je l'avoue; mais c'est tout simplement merveilleux de couleur, et cela suffit à Rubens. Il est content.

Partout, si ce n'est dans notre école, la fantaisie aura ses coudées franches. Quel peintre français, par exemple, eût osé aborder un sujet comme celui de *Saint Bonaventure écrivant ses mémoires après sa mort* [1]? Il fallait l'imagination d'un peintre espagnol, l'audace ou la foi d'un Murillo, pour entreprendre de faire vivre sur la toile un trépassé. Depuis l'invention de la peinture, jamais la tradition populaire n'avait fourni aux arts une semblable donnée; jamais aussi on ne fit rien de plus extraordinaire que ce cadavre qui pense. Où donc Murillo a-t-il trouvé le secret de faire rentrer une ombre de sentiment dans ce crâne vide, et de ne donner à un visage immobile et blafard que tout juste la vie nécessaire pour accomplir les ordres de Dieu? Dans quel rêve lui est apparu ce revenant effroyable qui écrit d'une main décharnée ses mémoires d'outre-tombe?

Il y a cela de remarquable aussi, dans les peintures d'origine allemande, que toujours une poésie mystérieuse s'y trouve mêlée à ce qu'on peut imaginer de plus fini dans l'exécution. Le plus vague spiritualisme y devient compatible avec les soins minutieux donnés à la partie matérielle de l'art, et jamais la pensée du peintre n'est plus obscure que lorsqu'il semble attacher le plus d'importance au mécanisme du procédé, à la précision des formes. On est surtout frappé de cette observation quand on examine les estampes d'Albert Durer, cet artiste qui résume à lui seul tout le génie de l'Allemagne. Si vous rencontrez dans vos recherches quelque épreuve jaunie par le temps de la fameuse gravure connue sous le nom du *Grand Cheval d'Albert Durer,* vous serez étonné d'abord de l'extrême finesse du travail, vous admirerez les scrupules du contour, le rendu des accessoires, l'incroyable patience du burin; mais si vous cherchez à pénétrer le sens de la composition, vous ne saurez jamais quels sinistres desseins nourrit ce guerrier féroce qui, du bout de sa lance, frappe à la porte d'un château fumant et en ruines. Seulement, il vous restera quelque secrète impression d'une terreur inexplicable, et votre pensée, pour aller rejoindre celle de l'artiste, ira se perdre dans les plus sombres nuages.

Il y a en France une sorte de vie publique à laquelle participent plus ou moins tous les artistes. Comme les ateliers de la Grèce étaient visités par Socrate, Platon, Aristote, les nôtres sont continuellement fréquentés par des esprits éminents qui forment, pour ainsi dire, la parenté de l'art. Avec eux, les idées qui circulent dans le monde pénètrent dans l'intérieur du peintre le plus solitaire en apparence. Celui-ci bientôt se trouvera exprimer, sans le savoir, les opinions du dehors, et, du fond de la retraite qu'il s'est choisie en un faubourg reculé de la ville, venir en aide au sentiment public, toujours prêt à se reconnaître dans les œuvres d'art.

[1] Ce tableau était au Louvre, dans les galeries du musée espagnol. Il faisait partie de ceux que M. Taylor rapporta d'Espagne en 1837, et il a été vendu à Londres avec la galerie du roi Louis-Philippe, après la révolution de 1848.

Ailleurs l'individualité de l'artiste a plus de chance : on la voit se produire avec plus d'indépendance, avec plus d'éclat. Le fantasque Rembrandt ne suit que son humeur; il a dans son atelier des oripeaux, des lances, des épées rouillées et des hallebardes, qu'il appelle ses *antiques;* il pousse à la porte ceux qui lui parlent de suivre d'autres lois que ses caprices. Salvator, dans ses moments de noir, imagine des buissons plus affreux que ceux de la Calabre; Zurbaran invente des moines bien autrement épouvantés de la mort que ceux qu'il a vus s'agenouiller au fond de la nef; et le peintre de Nuremberg trouve dans sa tête rêveuse l'image de la *Mélancolie* accoudée sur le rivage de la mer. Ainsi partout, encore une fois, excepté en France, je rencontre les chevaliers errants de l'art, les peintres humoristes, les hommes de la fantaisie personnelle, ceux qui s'en vont où il leur plaît, dépenser follement des couleurs pour leur plaisir, sans vouloir être de la foule, sans s'inquieter du monde, ni de la raison, ni des graves penseurs.

C'en est assez, je crois, pour faire sentir quel a été jusqu'à nous, le caractère dominant de l'école française. « La France du dix-septième siècle, dit M. Cousin, la France de Descartes, de Corneille, de Bossuet, hautement spiritualiste dans la philosophie, dans la poésie, dans l'éloquence, l'a été aussi dans les arts. Les artistes de cette grande époque participent de son caractère général et la représentent à leur manière. Il n'est pas vrai que l'imagination leur manque, pas plus qu'elle n'a manqué à Pascal et à Bossuet; mais comme ils soumettent son ardeur, son impetuosité même au frein de la raison et aux inspirations du lieu, il semble qu'elle est moins forte quand elle est seulement disciplinée et réglée [1]. » De nos jours, ce caractère s'est modifié profondément. Des rayons inattendus nous ont versé une autre lumière. Un moment vint où le romantisme introduisit un élément nouveau dans les lettres comme dans la peinture, et le vieux génie gaulois fut tout surpris de ne se plus reconnaitre. Une autre phase va donc s'ouvrir. Les deux choses que notre école avait le moins possédées apparaissent tout à coup et brillent d'un soudain éclat : l'exécution d'un côté, la fantaisie de l'autre. Révolution étrange ! Le même mouvement produit à la fois deux resultats si divers; le même soleil fait mûrir deux fruits si peu semblables ! Jamais notre école n'aura su mieux peindre que depuis l'invasion du lyrisme septentrional et allemand.

La noble tradition du Poussin avait été reprise par David, peintre historique au premier chef, peintre toujours animé, devant sa toile, des passions du dehors, et toujours jaloux de faire parler sa croyance sous la forme antique. Jusque-là, rien n'était changé; tout était positif dans notre

[1] *Du Vrai, du Beau et du Bien*, par Victor Cousin, Paris, 1858.

école, tout y était réel à ce point qu'on y retrouvait même le sens politique : que peut-on dire de plus? La raison poursuivait ses triomphes; mais la poésie était absente, la rêverie inconnue. Les grands ateliers n'offraient qu'une répétition du monde extérieur : on y voyait des grenadiers comme au champ-de-Mars, des citoyens comme à l'assemblée, les femmes du sacre, les chevaux écumants du Carrousel, les actions, les idées, les mœurs, la comédie du temps. Personne qui levât le drapeau de la fantaisie, qui s'exilât de ce monde factice pour aller s'enquérir des beautés du paysage; personne qui osât s'élever jusqu'au sentiment de la nature, jusqu'à Dieu.

C'était Demarne qui peignait alors la vie des champs; mais le bon Demarne est-il bien réellement agreste? N'est-ce pas un citadin qui copie admirablement la banlieue? Son paysage est celui que le bourgeois va visiter le dimanche avec sa famille, espérant boire du lait qu'on voudra bien traire devant lui. La nature de Demarne ne ressemble pas même aux descriptions de Berquin, encore moins à la poésie de l'abbé Delille; elle est amusante, sans doute, mais il n'y a pas le moindre soupçon d'idéal. Les paysages de Demarne sentent l'utilité pratique, l'exploitation; si bien qu'on les dirait commandés par un propriétaire qui a voulu posséder le portrait de sa ferme et de ses fermiers. Et quant à la peinture d'intérieur, celle où peut quelquefois se réfugier tant de sentiment, n'est-ce pas tout dire que de nommer le rangé, l'exact, le prosaïque Drolling?

Au milieu de ses préoccupations, et par suite de son étroite liaison avec le monde agissant, la peinture impériale avait fini par négliger le culte du procédé. A force de penser, on avait oublié de peindre; à force d'obéir aussi, nos artistes, perdant de leur individualité, étaient tombés dans une espèce d'art officiel, qui fut beau et grand par le bénéfice du hasard, à cause de la grandeur même des événements d'alors. Comment ne pas atteindre à une certaine hauteur, quand on est porté par de tels sujets, quand on vous donne toute une épopée à mettre en scène, des champs de bataille comme ceux d'Eylau, des héros empanachés comme Murat? et quelle carrière pittoresque à fournir que celle qui avait commencé aux Pyramides et finissait à la nocturne rentrée dans Paris aux flambeaux! L'école de David fut donc soutenue par les circonstances; mais elle portait en elle le germe de sa déchéance future. Vingt fois le maître avait témoigné de son dédain pour la touche, pour le matériel de l'art, quoiqu'il fût allé lui-même jusqu'à modeler si puissamment le *Portrait du Pape*. Ce dédain, un peu affecté, porta ses fruits : l'école fut absorbée par le respect de je ne sais quelles convenances interminables. Le dépérissement du procédé, le mépris et l'absence de la couleur, étaient parfaitement acceptés. La manière *porcelaine* de Guérin ne choquait plus personne; le *Déluge* de Girodet avait un aspect vitreux.

et l'on ne s'en plaignait guère. Il y eut un moment où toutes les draperies étaient de marbre et tous les personnages des statues. Les arbres ressemblaient à de vieux plumets; les pierres avaient l'aspect du carton... de la chair, pas un mot. A l'exception du peintre d'*Aboukir* et de Prud'hon, personne, ou à peu près, ne poursuivait les apparences de la vie, comme si la peinture n'avait dû être qu'une grisaille réchauffée. La période de la Restauration, jusqu'en 1825 environ, ne fut guère que le prolongement de l'école impériale. Les conventions académiques y dominèrent, et l'on était si content de briller dans le carton, que l'art tomba petit à petit jusqu'au paravent.

Alors parut le romantisme. L'abus des divinités païennes fit revenir le goût du moyen âge. Rassasiée de mythologie, la jeune génération qui venait de lire Chateaubriand voulut d'autres dieux; elle fut saisie d'admiration pour la poésie que renfermaient la chevalerie et le christianisme. Après Bernardin de Saint-Pierre, *Obermann* et *René* semblaient montrer la campagne sous un aspect inattendu; on eût dit que les bois exhalaient une senteur nouvelle, et que personne, auparavant, n'avait compris le frémissement des bouleaux ni la plainte du vent dans la nuit... De là une réaction universelle. On voulait la vérité, et on ne la trouvait point dans ces figures nues et convenues, aussi roides, aussi froides que le marbre. On aimait la nature, et on ne la rencontrait point dans les impossibles paysages de tel académicien déchu. On aspirait à la poésie, et celle des classiques paraissait monotone à périr d'ennui. Dès lors on se demanda quand finirait la race d'Agamemnon, et quel bon génie délivrerait l'école, et des rotules grecques, et des vieux casques d'Achille, et de toute la dépouille impériale. — Prud'hon seul fut épargné par les novateurs, parce qu'il s'était créé dans le monde antique une place à part, en compagnie des Grâces et de l'Amour. — Chacun donc s'empressa d'être gothique. La haine du nu aboutit au triomphe du costume. Nul ne fut admiré qu'à la condition de savoir peindre la soie, le velours, la pierre noircie des cathédrales, les armures éclairées, et le prie-Dieu de la châtelaine en bois sculpté à jour. Nous assistâmes aux merveilles de l'exécution; la brosse fit des prodiges.

Est-ce à dire que le romantisme n'ait été qu'une révolution dans la forme? On l'a dit et nous l'avons dit avec d'autres. Il faut pourtant reconnaître que le perfectionnement du procédé ne fut pas l'unique bienfait de cette révolution; car, si le romantisme a été surtout matérialiste, il est vrai de dire qu'il a poétisé la matière, qu'il l'a honorée, admirée, chantée comme une portion de Dieu même. Le romantisme a été panthéiste, c'est-à-dire qu'il a chéri la forme pour elle-même, et la nature jusqu'à y retrouver une poésie imprévue. Le paysage, il a su nous y intéresser, lui prêter un attrait irrésistible, sans avoir besoin de l'encombrer de héros, d'y promener l'histoire, et de donner un nom au paysan qui regarde passer le fleuve, ou

à la jeune fille endormie dans les blés. Donc, le premier effet du romantisme dut être de créer une école de paysagistes. C'est ce qui arriva. Nulle part, en effet, le procédé n'a plus d'importance que dans le paysage: la forme y est presque tout, puisque la nature, sous tant d'aspects, se charge d'être belle. Ici, d'ailleurs, chaque individualité pourra se satisfaire; les émotions intimes s'épancheront, la fantaisie renaîtra, et à travers les teintes dont l'horizon se colore, à travers le feuillage frémissant, on sentira, pour ainsi dire, transpirer mystérieusement l'idéal.

Aussi la peinture française n'eut pas plutôt reçu les atteintes du romantisme qu'elle devint poétique par le seul amour de la nature. Des paysagistes se levèrent de toutes parts. De jeunes artistes, tels que Cabat, Jules Dupré, Theodore Rousseau, se mirent à contempler naïvement le paysage, et n'eurent d'autre passion que de le rendre avec fermeté dans tous ses details, de faire des terrains solides, des troncs rugueux, de vrais ciels, d'heureux et gras pâturages, ou bien des grès austères comme on en trouve dans les endroits écartés de la forêt de Fontainebleau. Il suffisait à leur bonheur d'apercevoir un bouleau solitaire, avec son écorce blanche, qu'on prend de loin pour une figure humaine, avec sa pose mélancolique et le long voile de ses branches inclinées. Une poutre vermoulue servant de pont sur un ruisseau, des gazons écorchés, quelques pierres grises, composaient l'odyssée de leur paysage, tant la seule richesse du ton prêtait de charme à une intention familière et toute flamande. C'était la conséquence inévitable d'une réforme qui, en introduisant dans notre école une plus forte dose de panthéisme, tendait à confondre les beautés idéales avec l'excellence du procédé. Du jour où l'on divinisa la matière, les peintres durent chercher le sentiment poétique dans la simple fidélité de l'imitation. Le romantisme amena donc de nouvelles aspirations en même temps qu'une forme nouvelle. Un certain lyrisme naquit avec le culte de la nature; un homme, qui ne paraissait être qu'un grand coloriste, peignit le *Massacre de Chio* comme Byron l'aurait chanté, et comprit l'immense tristesse d'Hamlet devant le fossoyeur, comme Shakespeare l'avait peinte, lui aussi.

Cependant, il faut le dire, la peinture française n'a suivi que de loin la littérature. La poesie répandue par Ary Scheffer dans le ***Larmoyeur***, les ***Mignons***, la ***Françoise de Rimini***, n'a pas entraîné l'école entière, jalouse, avant tout, de bien peindre. Quelques-uns ont couru après les secrets de la couleur; la plupart, à la suite de M. Ingres, ont poursuivi le modele pur, méprisant le ton pour s'occuper uniquement du contour le plus fin, de la distinction des formes, de leur caractère. Vénitienne ou florentine, la préoccupation générale a donc été toute plastique, grâce à ces deux grandes influences. La masse n'a cherché que deux choses: ou à modeler juste, mais d'une façon plus intime que l'école de David, ou à combiner la

lumière avec la couleur pour l'enchantement des yeux. Il en est résulté que l'école française est devenue une école de praticiens excellents.

Mais tandis que l'exécution faisait des miracles, tandis que la peinture se matérialisait de plus en plus, la critique, tout entière à ses théories, cherchait à se donner quelque grand principe qui pût lui servir de point de départ. Cela s'appelait, dans un langage un peu emphatique, chercher son *criterium*. Ici trouve place le souvenir des querelles qui ont agité l'école.

Il y avait en France une définition de l'art qui courait tous les livres, et que le révérend M. Le Batteux avait renouvelée d'Aristote : « L'art est l'imitation de la nature. » Depuis Louis XIV, la critique s'appuyait sur cette féconde définition que la docte cabale avait adoptée, et qui transformait le monde des arts en un chaos effroyable où l'on voyait le peintre de légumes coudoyer Lesueur, et Van Huysum marcher à la hauteur du Poussin. L'on ne se souvenait plus que Platon, donnant des ailes à l'artiste, lui avait montré les régions élevées de l'idéal.

L'école encyclopédique du dernier siècle s'était rapprochée de Platon en donnant de la peinture une définition plus noble par l'intention, mais passablement embrouillée dans la forme, en l'appelant « le langage des grandes institutions sociales et des sentiments individuels « les plus intéressants, » ce qui ne laissait pas de rétablir la pure imitation dans le rang secondaire qui lui appartient. Malheureusement, comme il est de la nature de l'esprit français d'être toujours ballotté entre deux réactions, il arriva que l'élément moral prit à son tour une trop grande place. La révolution, qui trouvait tout de bonne guerre, s'empara de la peinture comme d'un moyen de gouvernement; le républicain David mit sa palette au service de l'idée révolutionnaire; mais l'idée l'emporta et lui fit oublier la science du procédé, le mécanisme de l'art : l'invention tua la pratique. Tout plein de la majesté de ses sujets, David peignit la féroce grandeur de Brutus et la sublime attitude de Socrate, dans cette manière froide, léchée et polie à l'excès, qu'on lui a tant reprochée. C'est à la suite de cet illustre chef que notre école commençait à s'égarer, lorsque le romantisme éclata.

Alors les théories entrèrent en lice : les uns parlèrent de *l'art pour l'art*, prétendant que la peinture avait été imaginée pour le plaisir des yeux, que tous les sujets lui étaient également bons, que la seule fermeté d'une exécution fidèle et savante mettait le peintre de salle à manger sur la même ligne que les interprètes de l'histoire et de la poésie. Les autres, au contraire, n'eurent pas de peine à démontrer l'importance du sujet et la prépondérance de la pensée. Nicolas Poussin était venu au monde tout exprès pour proclamer la supériorité de l'esprit dans le domaine de l'art. La peinture ne pouvait être une courtisane inféconde, n'ayant d'autre mission que le plaisir. On voulut donc lui assigner un but élevé, l'imprégner

d'idéal, la faire servir à l'éducation de la multitude, et, de la sorte, on fut amené naturellement à reconnaître l'inanité, ou, du moins, l'insuffisance de la vieille définition d'Aristote. L'on s'avisa enfin que la peinture devait être un peu plus que l'imitation des formes et des couleurs. La simple reproduction de la nature, cessant d'être le *but* de l'art, fut seulement considérée comme un *moyen*. Le monde extérieur devint un riche répertoire d'objets riants ou terribles, de formes gracieuses ou imposantes : arsenal immense où chacun pouvait puiser ce qui rendrait le mieux les sentiments de son cœur. Ainsi fut ressuscitée la formule platonicienne : « L'art est « l'interprétation de la nature. »

A l'heure où nous écrivons, il n'est pas un critique chez lequel cette formule ne soit en honneur. Depuis le classique M. Henri Delaborde jusqu'au romantique M. Théophile Gautier, tous sont d'accord sur ce point, et chacun, dans son langage, nous donne la même définition. Celui-ci dit que l'art est la combinaison de la nature avec le sentiment individuel; celui-là, qu'il est l'expression de l'idéal secret de l'âme, et que la nature est un *dictionnaire où l'artiste cherche les mots dont il n'est pas sûr*... Comme on le voit, toutes ces manières de comprendre la peinture et de la définir sont, au fond, les mêmes. Ainsi voilà un principe accepté et désormais incontestable, voilà enfin ce fameux *criterium* dont on nous avait si souvent parlé.

Arrêtons-nous un instant ici pour remarquer la singularité de ce double mouvement, ou, si l'on veut, de ce double progrès. Le critique et l'artiste ont marché évidemment en sens inverse. Tandis que l'un arrivait à reconnaître et à saluer la suprématie de l'idéal, l'autre retrempait ses pinceaux, consultait les vieux praticiens de l'école flamande, s'occupait du grain de la toile et de son imprimiture, doublait le relief et l'éclat des parties lumineuses par la science des empâtements vigoureux, inventait d'ingénieux *frottis*, discutait sur la bonté du bitume... que sais-je? et pour tout dire en un mot, s'oubliait dans le matérialisme de l'art. Pourquoi cette diversité de mouvements? Quelle est la cause de cette contradiction apparente? Ceci vaut peut-être la peine qu'on l'explique.

Après 1830, il s'éleva dans le sein de la jeunesse un étrange malentendu. Tous ceux qui étaient jeunes, ardents, impatients du joug des traditions et friands de nouveautés, tous ceux qu'avait jetés dans l'enthousiasme le *Massacre de Chio* de M. Delacroix (et c'étaient les mêmes qui devaient se battre un peu plus tard au parterre pour le succès d'*Hernani*), tous ces jeunes hommes, dis-je, s'entendirent merveilleusement quand il fut question de ruiner l'influence de l'Académie. La croisade fut universelle: tout le monde se croyait d'accord.

Mais bientôt, quand fut passée la première effervescence, on put s'apercevoir que les combattants ne s'entendaient plus. Il y avait entre eux une dissidence profonde, qui pourtant fut

à peine remarquée : c'était la différence des penseurs aux poëtes. Ceux-ci adoraient la forme avec une exaltation qui était leur poésie même; ceux-là voulaient retrouver, dans la peinture comme ailleurs, des intentions généreuses, des tendances, de la passion, tout ce qui avait, jusqu'à David, constitué l'originalité de l'école française. Ils s'éprirent d'amour pour la mélancolie de Lesueur; ils admirèrent les pâles cénobites de la *Vie de saint Bruno* en leur attitude pensive; mais ils se rappelèrent surtout le génie de Poussin, si semblable à celui de Corneille, et ils se souvinrent que l'auteur du *Léonidas*, pour avoir eu l'enthousiasme de l'idée, était devenu le premier peintre de l'Europe. Sous l'empire de ces préoccupations, la critique des journaux attaqua vivement la préférence donnée à la peinture inutile, les matérialistes de l'art, l'insignifiance de la pure imitation.

Le romantisme, en préconisant la forme, avait rendu un éminent service; mais il allait déjà trop loin : il ne fallait pas transformer l'art en une sorte de franc-maçonnerie à laquelle la masse ne pût être initiée. Glorifier la perfection d'une omoplate ou la finesse d'un ton ne pouvait être l'unique devoir de la critique, et, en tous cas, c'était rapetisser outre mesure l'influence du peintre. Le dessin avait jadis suffisamment triomphé par Michel-Ange, et la couleur par Rubens; il était bien temps que l'art rentrât dans le domaine de la pensée avec ses nouveaux moyens d'exécution, et qu'il reprît sa physionomie historique, ce qui, chez nous, avait toujours fait sa force, c'est-à-dire l'intention, le drame, la croyance, la pensée. Par là, le peintre se ferait comprendre à la foule et il étendrait au loin le rayonnement de son art.

Voilà ce que disaient, à travers les nuances de leur individualité, tous les critiques d'alors, pendant qu'une petite portion de la jeunesse, à la suite de Victor Hugo, continuait à vanter le sensualisme de l'art. Celui qui tenait la plume avec le plus d'éclat, c'était M. Théophile Gautier. Les merveilleux tours de force de Jules Dupré, la solidité des paysages de Cabat, les adresses du pinceau de Flers, la savante maçonnerie de couleurs qui faisait de Decamps un peintre si prodigieux, tout cela servit de texte à des articles où s'étalait le luxe d'une foule d'expressions inconnues au vulgaire, où le langage de l'atelier amenait son cortége inattendu de mots techniques et de locutions intimes. Le public, étonné, fut introduit dans les secrets familiers de l'art; il assista à la préparation des couleurs; on lui parla des *dessous*, des *glacis*, des avantages de l'*empâtement*, et de mille autres choses qui ne l'intéressaient que médiocrement, il faut le dire. Jamais la critique ne s'était prélassée à ce point dans le matérialisme : on eût dit que la forme était le fond même.

Ainsi se manifestait une démarcation entre l'école restée fidèle aux traditions françaises et le romantisme pur; ainsi paraissait dans tout son jour ce malentendu qui avait réuni toute la

jeunesse lorsqu'il s'était agi de pourfendre les vieilles toiles sur lesquelles la peinture dégénérée de l'Empire et de la Restauration avait représenté sa mythologie et ses héros surannés. Voilà comment s'explique le double mouvement dont nous avons parlé. Et maintenant, il est facile de concevoir pourquoi la peinture, entre ces deux prédications, entendit plutôt à la seconde qu'à la première. Il était naturel que les peintres fussent frappés, plus que personne, de la décadence du procédé, et songeassent, avant tout, à bien peindre. L'action du romantisme devait durer plus longtemps dans les ateliers que partout ailleurs.

Aujourd'hui, où en est la peinture? Nous l'avons dit. Tout le monde sait peindre, comme tout le monde sait écrire, en ce sens, du moins, que le niveau s'est beaucoup élevé. Mais, si le procédé fait des miracles, si le *rendu* est poussé jusqu'à ses dernières limites, en revanche, qu'est devenue la pensée? où est le sens élevé qui doit présider aux compositions historiques? Je cherche l'invention, le vieux principe français, et ne la retrouve presque nulle part, si ce n'est pourtant chez Charlet, qui a fait tant de spirituelle morale avec son seul crayon; chez Paul Delaroche, peintre historique au plus haut degré, peintre heureux, et si habile à tirer parti de ses connaissances, de son esprit, du choix longtemps médité de ses sujets; chez Gavarni, enfin, Gavarni, ce journaliste de l'art, ce fin penseur!

Mais, à part ces brillantes exceptions, notre école, évidemment, est désolée par le défaut d'idées générales, par l'absence de ces grands sentiments communs à tout le peuple, dont l'expression est le dernier mot de l'art. Nos peintres ressemblent à des soldats armés de toutes pièces qui ne vont encore qu'à la parade. Et cela parce qu'il n'y a plus dans la société française ni croyance, ni but, ni direction, ni rien de ce qui fait la virtualité de l'art. Nous, en attendant que l'école française trouve des occasions aux chefs-d'œuvre qu'elle est en état de produire, en attendant les héros, reconnaissons qu'à travers les plus folles tentatives, le triomphe est demeuré au principe de l'interprétation, désormais incontesté; principe fécond et généreux qu'il faut enseigner aux peintres de toutes les écoles, parce qu'il ennoblit l'individualité de l'artiste en lui donnant à exprimer ses passions personnelles, et rehausse la dignité de l'art en l'arrachant aux grossièretés du pur réalisme, en lui conseillant de purifier la matière par le style, de souffler une âme à ses corps, et de dégager du spectacle de la nature toutes ses poésies.

CHARLES BLANC.

[illegible]

HISTOIRE

# DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES

## ÉCOLE FRANÇAISE

# TABLE CHRONOLOGIQUE

DES

# MAITRES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

LES PEINTRES DONT LE NOM EST PRÉCÉDÉ D'UN * SONT CEUX DONT LA BIOGRAPHIE SE TROUVE DANS L'APPENDICE PLACÉ A LA FIN DU TROISIÈME VOLUME

## TOME PREMIER

| | | |
|---|---|---|
| 1485-1545 | | Clouet (Jean) |
| 1501-1589 | | Cousin (Jean) |
| 1510-1572 | | Clouet (François) |
| 1543-1614 | * | Dubois (Ambroise) |
| ? 1602 | * | Dubreuil (Toussaint) |
| 1558-1614 | * | Bunel (Jacob) |
| XVIe siècle | * | Les Dumonstier |
| 1567-1619 | | Freminet (Martin) |
| XVIIe siècle | | Le Nain (les frères) |
| 1580-1645 | * | Varin (Quintin) |
| 1590-1649 | | Vouet (Simon) |
| 1590-1650 | * | Perrier (François) |
| 1592-1635 | | Callot (Jacques) |
| 1594-1665 | | Poussin (Nicolas) |
| 1596-1657 | | Stella (Jacques) |
| 1600-1682 | | Lorrain (Claude) |
| 1600-1638 | | Blanchard (Jacques) |
| 1601-1632 | | Le Valentin |
| 1602-1674 | | Champaigne (Philippe de) |
| 1603-1677 | * | Beaubrun (Henri) |
| 1604-1692 | * | Beaubrun (Charles) |
| 1605-1668 | | Mignard (Nicolas) |
| 1606-1656 | | La Hyre (Laurent de) |
| 1608-1689 | * | Errard (Charles) |
| 1610-1695 | | Mignard (Pierre) dit le Romain |
| 1611-1665 | | Dufresnoy (Charles-Alphonse) |
| 1613-1675 | | Dughet (Gaspard) |
| 1615-1655 | | Testelin (Louis) |
| 1616-1665 | | Testelin (Henri) |
| 1616-1671 | | Bourdon (Sébastien) |
| 1616-1655 | | Lesueur (Eustache) |
| 1617-1689 | * | Blanchet (Thomas) |
| 1619-1690 | | Le Brun (Charles) |
| 1620- ? | | Patel, le père (Pierre) |
| 1621-1676 | | Courtois, dit le Bourguignon (Jacques) |
| 1628-1707 | | Coypel (Noël) |
| 1632-1693 | | Verdier (François) |
| 1633-1675 | | Lefèvre (Claude) |
| 1634-1690 | | Van der Meulen (François) |
| 1635-1699 | | Monnoyer (Jean-Baptiste) |
| 1636-1716 | | De Lafosse (Charles) |
| 1636-1712 | | Forest (Jean) |
| 1642-1680 | | Millet (Francisque) |
| 1644-1717 | | Jouvenet (Jean) |
| 1645-1730 | | De Troy (François) |
| 1648-1704 | | Parrocel (Joseph) |
| 1649-1717 | | Bon Boulogne |
| 1651-1717 | | Santerre (Jean-Baptiste) |
| 1654-1733 | | De Boullongne (Louis) |
| 1656-1746 | | De Largillière (Nicolas) |
| 1656-1684 | | La Fage (Raymond) |
| 1657-1735 | * | Vivien (Joseph) |
| 1659-1735 | | Martin (Jean-Baptiste) |
| 1659-1743 | | Rigaud (Hyacinthe) |

## TOME DEUXIÈME

| | | |
|---|---|---|
| 1661-1722 | | Coypel (Antoine) |
| 1661-1743 | | Desportes (Alexandre-François) |
| 1667-1735 | | Rivaltz (Antoine) |
| 1668-1752 | | Tournières (Robert) |
| 1670-1761 | * | Galloche (Louis) |
| 1673-1722 | | Gillot (Claude) |
| 1676-1754 | | Cazes (Jacques) |
| 1677-1734 | | Raoux (Jean) |
| 1679-1752 | | De Troy (Jean-François) |
| 1680-1740 | | Grimou (Alexis) |
| 1684-1745 | | Vanloo (Jean-Baptiste) |
| 1684-1721 | | Watteau (Antoine) |
| 1685-1766 | | Nattier (Jean-Marie) |
| 1686-1755 | | Oudry (Jean-Baptiste) |
| 1688-1737 | | Lemoyne (François) |
| 1688-1752 | | Parrocel (Charles) |
| 1690-1743 | | Lancret (Nicolas) |
| 1691-1734 | | Coypel (Noël-Nicolas) |
| 1692-1768 | | Restout (Jean) |

## TABLE CHRONOLOGIQUE.



*École Française.* *Portraits.*

# JEAN CLOUET

## NÉ VERS 1495. — MORT EN 1545 ET FRANÇOIS CLOUET, NÉ VERS 1510 — MORT EN 1572



Nos vieux peintres français ont eu le sort da nos vieux écrivains : la gloire et les dédains du grand siècle ont jeté sur les temps antérieurs une ombre dans laquelle s'est éclipsé tout ce qui, en littérature, avait préparé Malherbe; tout ce qui, dans l'art, avait précédé le Poussin. Enchantée par les plus beaux génies qui vivent alors au milieu d'elle, la société française, parvenue au faîte brillant de son histoire, ne sait plus qu'admirer et citer les chefs-d'œuvre contemporains; l'oubli descend sur les travaux des ancêtres. Un grand nombre de nos monuments ont été détruits : églises, châteaux, vieilles habitations de l'art, le temps et l'homme ont beaucoup renversé; mais nous avons encore plus perdu, peut-être, par une indifférence volontaire, et ainsi s'est vérifié cet anathème prononcé par les penseurs du siècle classique : l'oubli rend difficilement ce qui lui a été une fois abandonné.

En tête de ces aïeux de la peinture qui ont à se plaindre de l'illustration et de l'irrévérence de leurs descendants, il faut placer les Clouet. Ce nom-là a été célèbre depuis le commencement jusqu'à la fin du seizième siècle. Clément Marot, sous François Ier, le plaçait

dans le premier hémistiche d'un vers dont le second contenait le *grand Miquel l'Ange*. Ronsard, sous Charles IX, s'écriait devant le portrait de sa maîtresse peint par François Clouet :

> Ha ! je la vois, elle est presque portraite.
> Encore un trait, encore un, elle est faite.
> Lève les mains, ha ! mon Dieu, je la voy !
> Bien peu s'en faut qu'elle ne parle à moy !

Jean Passerat écrivait au bas d'un portrait de Marguerite de France :

> Ton pinceau... a fait chose impossible,
> Montrant en ce portrait la vertu invisible.

Toute la Pléiade chanta ce talent... et depuis, hélas ! ce nom même de Clouet était devenu un problème historique, problème qui n'a été résolu que tout récemment par l'érudition d'un bénédictin de l'art.

Oui, telle était la couche d'ingratitude et d'oubli qui s'était étendue sur des renommées autrefois brillantes, qu'on ne savait plus s'il avait existé, sous ce nom de Clouet, toute une famille de peintres ou un seul homme. L'ignorance, qui trouve commode de simplifier, avait pris le parti d'attribuer à un artiste unique, François Clouet, dit Janet, tous les portraits de rois, reines, princes, gentilshommes ou dames du seizième siècle qui sont restés dans les musées ou que l'on retrouve dans les collections particulières. Cependant une fécondité si extraordinaire suffisait pour éveiller le doute, et ce doute devait être confirmé par un simple rapprochement de dates : il était, en effet, assez difficile d'admettre que le même homme, quelque privilégiée que fût son organisation, eût peint la cour de France depuis l'année 1500 jusqu'à l'année 1620. M. Léon de Laborde, qui avait déjà éclairci tant d'autres points obscurs de notre histoire, se mit encore à l'œuvre sur celui-ci. Selon sa méthode, il consulta les *comptes de l'argenterye* des rois de France, les factures, les registres et vieux papiers des dépenses royales. Résultat piquant ! ce fut dans ces parchemins de ménage qu'il retrouva l'art et la poésie. Il fut donc prouvé, par livres, sous et deniers, qu'au lieu d'un seul Clouet, survivant à toutes les générations qu'il peignait, il y avait eu en réalité, au seizième siècle, quatre Clouet, tous les quatre peintres, et se succédant l'un à l'autre absolument comme les fils de leurs modèles. Le fait est désormais acquis à l'histoire, grâce au docte et précieux livre intitulé : *la Renaissance des arts à la Cour de France*. Si quelqu'un élève des doutes à cet égard, M. Léon de Laborde pourra répondre comme répondit Beaumarchais à ceux qui contestaient sa noblesse : « J'en ai la quittance ! »

C'est donc à ces recherches heureuses que l'on doit de savoir aujourd'hui avec exactitude que les Clouet ont été au seizième siècle, par le talent traditionnel et héréditaire dans une même famille, ce qu'ont été de notre temps les Vernet. C'est dans le livre de M. Léon de Laborde que nous puiserons les éléments de la notice biographique que nous allons consacrer à cette dynastie retrouvée de vieux maîtres. Leur vie nous montrera, non-seulement quel était l'état de la peinture en France, du temps des Clouet, mais, ce qui est plus curieux peut-être, quelle était alors la condition des artistes. On verra l'art considéré encore comme métier; les peintres, qui avaient été confondus avec les artisans pendant tout le moyen âge, commençant à se dégager des dédains de l'opinion, devenant valets de chambre du roi, appelés à suivre la cour dans ses voyages, admis presque comme gentilshommes et officiers de la couronne, mais, toutefois, continuant à recevoir, avec les serviteurs de la maison, des gratifications annuelles de sept aunes et demie de drap. Les Clouet, qui ont été, dans l'ordre des dates, les premiers peintres de la renaissance française, n'ont pas peu contribué, par la dignité de leur talent, à relever le rang des artistes en France, et c'est déjà pour eux un titre qui, à défaut de tout autre, leur mériterait une honorable mention dans l'histoire de la peinture.

Il y a eu, disons-nous, quatre peintres dans cette famille des Clouet. Le premier, le fondateur du nom, s'appelait Jean Clouet. Il vint, vers l'année 1460, de Bruxelles en France, où il apporta les procédés et les traditions des frères Van Eyck. Il était né en 1420. Il fut d'abord attaché à la maison du duc de Bourgogne; puis, il paraît s'être établi à Tours où il eut un fils, qu'il nomma, comme lui, Jean Clouet. C'est de ce fils,

qui, selon M. de Laborde, serait né vers 1485, que date surtout la célébrité du nom. Par lui, les Clouet prennent pied dans les régions officielles et commencent à figurer sur les quittances royales. Jean Clouet devient, en 1523, peintre ordinaire de François I[er], son *varlet de chambre*. Ce titre, accordé pour la première



CHARLES IX.

fois à un artiste, constate le rang où celui-ci avait su s'élever; je dis le rang, eu égard aux idées de ce temps-là. Valet de chambre du roi, c'est le titre que Louis XIV accordera un jour au comédien Molière, pour donner droit de cité à son génie à la cour de France. La foule a toujours eu besoin qu'on lui donnât de haut le signal du respect pour ce qu'elle est si lente à comprendre et à honorer.

Attaché à la maison du roi, Jean Clouet devient le familier de la cour. Cette familiarité altère peu à peu son nom et finit par le changer tout à fait. Il n'est plus question de Clouet : c'est maître Jehan, Jehannot,

Jehannet, Janet, qu'on l'appelle maintenant sans façon par cette espèce de tutoiement public qui constate sa renommée. Après avoir hésité quelque temps entre ces appellations diverses, c'est à *Janet* que l'usage s'arrête définitivement. C'est Janet que la gloire assigne pour nom de famille à tous les Clouet qui vont se succéder.

Peins moy, Janet, peins moy, je t'en supplie,
Sur ce tableau les beautés de ma mie,

dit Ronsard en 1559 à François Clouet, troisième Clouet, devenu, par l'adoption du succès, second Janet.

Jean Clouet avait établi sa réputation par le portrait surtout, et c'est par là qu'il était devenu, pour ses contemporains, le premier des Janet. J'ajoute que ce talent du portrait n'a pas peu contribué, selon toute apparence, à relever dans l'opinion la condition même du peintre. Le visage de l'homme a été, de tout temps, le siége de son amour-propre, et dans un siècle de galanterie particulièrement, l'artiste de qui dépend la beauté du visage a droit aux égards, aux caresses et à la reconnaissance. Parmi les curieuses quittances citées par M. Léon de Laborde, nous en remarquons une qui accorde à Jean Clouet une gratification pour des portraits mystérieux, « lesquels, dit l'argentier en son jargon, le dict seigneur le Roy n'a voulu y estre autrement déclarés et spécifiés. » Qui sait si ce n'est pas dans un accès de satisfaction royale, provoqué par la fidélité d'un de ces portraits non spécifiés, que François Ier a conféré à son peintre la dignité de valet de chambre : je dis la dignité, car c'en était une alors.

« Dans la première moitié du seizième siècle, dit M. Léon de Laborde, on figurait encore les personnages éminents sur les tapisseries, soit en séries encadrées, soit au milieu des scènes historiques ; quelquefois aussi on peignait leurs portraits sur ces avant-corps formés par les vastes cheminées du temps, tantôt en médaillons soutenus par des victoires, tantôt entourés de leurs pages et de leurs serviteurs. Dans l'usage général, les portraits, bornés au cercle des ancêtres et de la famille, étaient de petite dimension, portatifs, entourés de riches bordures et munis d'étuis. On les plaçait au chevet du lit, dans les oratoires et dans les cabinets... on les portait en outre enchâssés dans de riches bracelets ou bien serrés sur le cœur ; c'étaient des gages mystérieux. On en porta d'autres pendus au cou comme un ordre de chevalerie : c'étaient alors des portraits d'affections légitimes et hautement avoués. Ils remplacèrent les sachets de reliques ou les images pieuses d'un patron honoré. L'art du portrait, aussi bien que le goût qui les mit à la mode, alla toujours se perfectionnant ; les sentiments les plus respectables avaient été les premiers à les solliciter ; les passions les moins recommandables ne tardèrent pas à s'en emparer. Le plus futile motif devint une occasion de portrait : une toilette de bal, une caricature, une satire politique, et n'oublions pas la galanterie, car elle eut de bonne heure ses musées. »

Brantôme a été le chroniqueur de cette mode à la cour de France. Que d'historiettes sur ces portraits, dans ses *Dames galantes* ou ses *Dames illustres!* Marie Stuart ayant paru à la cour dans son costume national, *à la barbaresque mode des sauvages de son pays*, dit Brantôme, « et ayant esté trouvée une vraye deesse, vite il fallut la peindre ainsi! » Une autre fois, c'est Marguerite de Navarre qui excite l'enthousiasme par son costume de velours incarnat d'Espagne, et qui s'empresse de constater ce triomphe par un portrait. Jean Clouet a été le peintre de ces anecdotes et de cette mode dont Brantôme était le médisant chroniqueur. La collection de ces portraits, comme celle des crayons de Dumoustier, forme en quelque sorte le complément naturel des mémoires du joyeux écrivain. Le temps en a dispersé un grand nombre dans les galeries étrangères où ils sont souvent attribués à d'autres peintres, car aucun des Janet n'a jamais signé ses œuvres. Il faut citer en particulier, pour leur intérêt historique comme pour leur mérite remarquable, deux portraits de François Ier, de 1524 à 1528. Dans le premier, de petite dimension, qui est à Florence où il passe pour un Holbein, le roi est à cheval, couvert de son armure, la toque à plumes sur la tête ; dans le second, de grandeur naturelle, le roi est à mi-corps, pris de trois quarts, coiffé de la toque de velours, vêtu de satin gris-blanc, brodé d'or. Chacun de ces portraits témoigne des soins les plus délicats, et le détail y est poursuivi en ses ténuités les plus précieuses. Tout y est en pleine lumière, l'ombre étant, pour ainsi dire, absente. Cette peinture fine, exacte, légère, effleurant la toile, transparente comme la langue française,

nette comme notre esprit, est le caractère distinctif de l'école de Clouet. L'ancêtre Jean la donne à sa famille; son fils et ses petits-fils, les Janet, la conservent, se la transmettent et la maintiennent. Le progrès dans la famille, s'il y a progrès, ne consiste que dans une précision de plus en plus rigoureuse qui rapproche peu à peu ce système de la miniature. C'est un spectacle très-curieux, dans l'histoire de l'art, que de voir cette veine essentiellement française se défendre ainsi et se continuer sans altération, au milieu de l'invasion de la renaissance italienne, alors que Léonard de Vinci et André del Sarte étaient reçus à la cour de



ELISABETH D'AUTRICHE FEMME DE CHARLES IX.

France comme des triomphateurs, alors que Raphael envoyait à François Ier son saint Michel, sa Sainte Famille, le portrait de Jeanne d'Aragon. Cette obstination des Clouet est, non moins que le talent, le signe héréditaire de la race.

François Clouet, second Janet, fils du premier, succéda à son père, vers 1545, dans la charge de valet de chambre et de peintre ordinaire du roi. C'est celui des Janet que les poëtes de la Pléiade ont tant célébré. En lui éclatent principalement, accumulés à la troisième génération, le talent et la renommée des Clouet. Il peint à l'huile, en miniature, et il dessine au crayon; toute la seconde moitié du siècle pose devant lui. Son œuvre, répandu partout, en France, en Italie, dans les châtellenies féodales de la Grande-Bretagne, sans nom d'auteur, étonne par une fécondité qui semblait devoir exclure la patience nécessaire pour tant finir. Le musée d'Anvers possède de ce peintre un portrait de François II enfant (1547) qui est

un chef-d'œuvre fait de rien. Le pinceau léger de Janet n'a déposé sur la toile que de la lumière. Le petit Dauphin qui devait un jour épouser Marie Stuart, est charmant dans son justaucorps jaune à crevés blancs, recouvert d'un surtout à manches rouges. Sa toque noire à plumes de cygne, ses cheveux blonds qui passent dessous, ses yeux doux et purs, sa bonne grâce enfantine et royale, le rendent tout à fait digne de la délicieuse petite fiancée que l'histoire lui promet. Mais, hélas ! ni *l'enseigne* d'émail qu'il porte sur le bord de sa toque et où l'on distingue saint François à genoux devant le Christ, le médaillon bénit qui pend à son cou par un filet de soie, ne préserveront le futur époux ni la future épouse des tragédies de l'avenir.

Le Louvre a gardé un admirable portrait de Henri II, peint par François Clouet en 1553 ; le roi est debout, la main sur le pommeau de son épée, la figure sérieuse et pourtant avenante, bien encadrée dans sa barbe à pointe et bien posée sur sa fraise blanche. C'est là vraiment un roi de gentilshommes. L'élégance du modèle ne souffre en rien de la minutie du peintre. Les jambes descendent longues et pleines dans le satin collant ; les pieds reposent dans des chaussons de velours à crevés. L'aspect général est fier et recueilli. Puis, à côté de Henri II, figure le précieux portrait d'Élisabeth d'Autriche, femme de Charles IX, grave et aimable à la fois dans sa fraise montante, et en son costume étincelant de pierreries et de perles. Viennent ensuite dans des cadres voisins, en ce même Louvre, les seigneurs et les dames de la cour, reproduits par les élèves de Clouet avec cette fidélité prodigieuse qui rend en quelque sorte le spectateur contemporain de ceux qu'il contemple, tant il est saisi par ces vivantes images du passé et transporté par elles dans leur siècle, siècle de la toque, de la barbe et de la fraise, siècle de la vie audacieuse et du propos hardi, où Bussy d'Amboise dicte ses coups d'épée à Brantôme, et pose devant maître Janet, le poing sur la hanche.

Devant tous ces portraits si exacts, on est frappé de l'inaltérable persistance du type français depuis ces vieux temps jusqu'à nous. C'est bien toujours la même race, comme c'est toujours la même langue ; race pas trop élégante, pas trop faite pour poser devant le sculpteur, mais cavalière, intelligente et prompte à tout, à la pensée, à l'amour, à l'action. Mettez la toque sur le front de nos jeunes gens d'aujourd'hui, relevez-leur la barbe sur les tuyaux d'une collerette empesée, crevez le velours sur leurs manches et sur leur haut-de-chausses, ceignez-leur l'épée, et les voilà aussitôt qui deviennent absolument semblables à nos ancêtres peints par les Clouet.

Les devoirs de sa charge imposaient à François Clouet l'obligation de peindre les solennités officielles. Ce n'était pas, à vrai dire, sortir du portrait. Malheureusement ces grandes compositions du second Janet ne se retrouvent plus. Cependant nous les possédions encore en 1709, ainsi que le prouve l'inventaire général des tableaux du roi, dressé par Bailly d'après les ordres du duc d'Antin. Dans cet inventaire sont mentionnés notamment, avec le portrait de Henri II dont nous avons parlé : un tableau représentant Catherine de Médicis habillée de blanc, en présence d'un cardinal, recevant un anneau d'un ambassadeur ; une peinture où Henri II donne la main à Catherine de Médicis ; un autre où la même princesse reçoit l'anneau en présence de cinq cardinaux et de divers autres personnages ; un tableau où la reine tient par la main un jeune homme armé, à côté d'un cardinal ; un autre où le cardinal de Lorraine reçoit un personnage revêtu d'une cotte d'armes bleue ; enfin un tableau où l'on voit le même cardinal placer la couronne sur la tête de Henri II agenouillé. Cette galerie, consacrée principalement à Catherine de Médicis, formerait, dans ses petites proportions, si le temps ou les révolutions ne l'avaient détruite, un pendant curieux à la grande galerie de Marie de Médicis, peinte par Rubens. Placée autrefois au palais du Luxembourg, elle en a disparu on ne sait comment.

Un document, retrouvé récemment par M. de Fréville, dans un des registres du Trésor des Chartes, et publié dans les *Archives de l'art français*, apporte un nouveau témoignage de la faveur dont jouissait à la cour François Clouet, tout en établissant de la manière la plus authentique sa filiation. C'est un mandement de François Ier, daté de Fontainebleau, du mois de novembre 1541, et ainsi conçu :

« François... etc., sçavoir faisons... etc., que nous, voulant recognoistre envers notre cher et bien aimé

painctre et varlet de chambre ordinaire, François Clouet, les bons et agréables services que feu Mᵉ Jehannet Clouet, son père, aussy en son vivant notre painctre et varlet de chambre, nous a, durant son vivant, faict en son dict estat et art, auquel il estoit très expert, et en quoy son dict fils l'a desja très bien imité, et espérons qu'il fera et continuera de bien en mieux cy-après, à celluy François Clouet pour ces causes, et afin que de ce faire il ayt meilleur voullenté, moyen et occasion, avons donné, octroyé, cédé et délaissé, donnons, octroyons, cédons et délaissons par ces présentes, pour luy, ses hoirs, successeurs et avans cause, tous et chascun les biens meubles et immeubles qui furent et appartinrent au dict feu Mᵉ Jehannet Clouet, son père,



CHARLES-QUINT.

à nous advenus et escheus, adjugés et déclarés appartenir par droict d'aubaine, au moyen de ce que ledict deffunct estoit estranger et non natif ne originaire de nostre royaume, et n'avoit obtenu de nos prédécesseurs Roys ni de nous aucunes lettres de naturalité et congié de tester, ainsi qu'il appert par l'adjudication et déclaration sur ce faicte par le prévost de Paris et son lieutenant, cy attachée sous le contre-scel de nostre chancellerye, pour desdicts biens meubles et immeubles, à quelque somme, valeur et estimation qu'ils soient et puissent monter, joyr et user par ledict François Clouet, ses dicts hoirs... plainement, paisiblement et perpétuellement, comme de leur propre chose et héritaige, sans rien en excepter, retenir ne réserver pour nous ou les nostres, fors seulement quant auxdicts biens immeubles, les foy et hommaiges, si d'aucuns en estoient deubs, etc. Signé : *François.* »

Il est assez singulier de voir ainsi constater que les deux Janet, ces peintres si éminemment français,

étaient d'origine étrangère. Mais il ne faut pas s'y tromper: les deux Janet, le père et le fils, étaient nés, vivaient et travaillaient en France. C'est le premier Clouet, Jean, le fondateur de la famille, qui seul, en fait, était Belge de naissance. Ses biens et ceux de son fils, maître Jehannet, comme dit le mandement, avaient bien pu être adjugés au roi en vertu du droit d'aubaine, comme biens d'étrangers non naturalisés, mais le talent de la famille était parfaitement en règle comme français, et la meilleure preuve qu'on en puisse donner, c'est que ce talent étendit sa naturalisation aux personnes.

Au milieu de leur gloire, au milieu des strophes des poetes, et en pleine faveur royale, les Clouet ne faisaient pas toujours et exclusivement œuvre d'art; quoique valets de chambre du roi, ils étaient portés *au roolle des gens de mestier*, et n'étaient pas encore affranchis tout à fait de certaines besognes que ne font plus guère les artistes. Voyez, par exemple, tout ce que François Clouet, le grand Janet, eut à exécuter à la mort de François Ier. Le roi meurt à Rambouillet. Aussitôt le peintre ordinaire du défunt de partir *sur chevaulx de poste depuis la ville de Paris jusqu'au dict lieu, pour faire ce qui lui seroit commandé pour le faict des obsèques et funérailles.* Et que de choses à la fois! « mouler et prendre le traict du visage pour faire l'effigie dudict feu seigneur; peindre les fleurs de lis à mettre sur les douze bannières de l'hostel et sur les cottes d'armes des hérauts; peindre des enseignes pour les cent gentilshommes de l'hostel, pour les quatre cents archers des gardes et pour les Suisses; dorer de fin or et estoffer, des deux costés, l'écu aux armoiries de France; noircir et vernir les lances des enseignes; noircir le coffre auquel estoit le corps dudict feu roy; noircir le chariot d'armes, roues et cordages... » etc. Le comptable n'oublie rien en son compte, ni la terre à potier, ni le plâtre qui ont servi à prendre le moule, ni le saindoux pour graisser tout le moule, ni le bois, ni le charbon, ni le poil nécessaire pour la barbe de l'effigie, etc. François Clouet, au bout de huit jours et de huit nuits de ce travail varié, presente son compte de depenses; le caissier *modère* le compte, dit la facture, et pourtant le brave Clouet ne portait sa nourriture qu'à xx sols par jour.

N'est-ce pas là un côté curieux de la vie d'un des artistes les plus renommés du temps? Après avoir peint Catherine de Medicis dans toutes ses toilettes, et la famille royale, et toute la cour; après avoir moulé le masque de Henri II, comme celui de François Ier, et presenté une seconde fois, au rigide comptable moderateur, sa liste de *fournitures et besongnes*, le second Janet mourut l'année de la Saint-Barthélemy, mais avant la nuit du 24 août 1572. Avec lui finit, non pas la renommée, mais la dynastie peignante des Clouet. Un quatrième Clouet a été retrouvé par M. Léon de Laborde dans un billet adressé par Marguerite de Valois au chancelier d'Alençon: « Monsieur le chancelier, le roy de Navarre et moy avons délibéré prendre le peinctre frère de Janet, peinctre du roy, à nostre service et lui baille ledict seigneur, cent livres sur son estat et moy cent, et pour ce que nous avons nécessairement affaire de luy, je vous prie incontinent nous le envoyer. » Ainsi, ce quatrième Clouet était frère du précédent et fut peintre en Navarre. Ce fut lui sans doute qui peignit tous ces portraits du roi, de la reine de Navarre et des personnages de leur cour, qu'on rencontre en grand nombre dans les collections. Mais il mourut assez longtemps avant son illustre frère, après avoir ajouté, lui aussi, sa part de talent à cette renommée collective des Clouet, que le temps a si injustement obscurcie.

Nous l'avons dit, le caractère distinctif de cette famille de peintres, c'est le soin extrême du détail, la recherche de la vérité, sans puérilité, toutefois, et sans affectation, l'imitation naïve de la nature. Cette passion de la ressemblance était imposée aux Clouet par un goût particulier de ces temps-là pour la fidèle reproduction de la personne humaine. Après le spiritualisme des gothiques et les maigreurs de l'école byzantine, qui avaient exprimé la foi et le détachement des âges antérieurs, le seizième siècle avait étendu aux choses de l'art sa protestation générale contre l'ascétisme. L'antiquité renaissante avait restauré le culte de la beauté et ravivé l'amour de la nature. Le respect de la personnalité de l'homme, poussé jusqu'à la minutie, devait être un des premiers sentiments de cette époque de réformations et d'orgueilleuses nouveautés. Il est très-curieux de retrouver cette préoccupation de l'individu chez les personnages qui posent devant les peintres dès la seconde moitié du quinzième siècle, et l'on nous permettra de citer encore ici un passage du livre de M. de Laborde, où ce besoin nouveau est caractérisé par des faits:

« Louis XI commande-t-il à Hugo van der Goes un Christ sur la croix, pour le placer dans la chapelle qui était au bout de la grande salle du palais; un des abbés de Saint-Germain-des-Prés charge-t-il un bon peintre français, un Bourdichon ou un Perréal, de peindre une Déposition de croix pour son église, que font



FRANÇOIS II, DAUPHIN.

ces artistes? Pour modèles de leurs figures, ils prennent des personnages connus, le roi et l'abbé, et pour la ville de Jérusalem, ne voulant plus copier ces villes fantastiques dont se contentait la bonhomie de leurs pères, ils peignent leur vue d'après nature, seulement c'est la vue du Louvre. Dès lors le luxe des tombeaux, la richesse des émaux armoyés, l'éclat de la dorure, la splendeur des marbres et de l'albâtre ne vinrent qu'en seconde ligne dans ces préoccupations dernières qui assiégent le vivant. Le véritable souci des

fondateurs fut la ressemblance, l'attitude et jusqu'aux minuties du costume. Voyez ce même Louis XI, pendant plus de dix ans, il songe aux moyens de laisser sur sa tombe le souvenir vivant de sa dépouille mortelle. En 1474, il demande à Fouquet, le plus habile peintre, à Michel Colombe, le plus célèbre sculpteur, des modèles et des projets de tombes *à sa pourtraicture et semblance*. Peu satisfait de ce qu'on lui soumet, il s'adresse, vers 1482, à maître Colin d'Amiens, autre peintre renommé dans ce temps. Ce prince, si soupçonneux dans son avarice, prodigue l'argent pour obtenir une reproduction fidèle de sa pose *à genoux sur un carreau*, telle que l'avait tracée d'après nature ce nouveau peintre. Il lui fallait *son chien costé luy;* il recommandait à l'orfèvre-fondeur d'imiter *son chappeaul entre ses mains joinctes, son espée à son costé, son cornet pendant à ses espaulles, habillé comme ung chasseur...* Je passe bien d'autres recommandations, telles, par exemple, que de faire *les pouces tout droicts*, pose particulière au roi; elles tendaient toutes à obtenir un véritable portrait. »

Sans aller aussi loin dans la servilité de l'imitation, sans dépasser le but, les Clouet continuèrent la tradition ingénue des artistes français. Au moment où l'école de Fontainebleau faisait tourner toutes les têtes, ils demeurèrent simples, naturels et vrais; mais, tout en se laissant conduire par la nature, ils surent insister, comme Jean Holbein, sur les traits distinctifs du caractère, sur les délinéaments délicats qui trahissent l'âme. S'ils ne connurent point l'art d'idéaliser et la faculté de voir en grand, qui ne se produisent, dans les écoles de peinture, qu'à leur apogée, ils eurent du moins ce rare mérite qu'ils aimèrent mieux résister aux tentations du grand style que de s'exposer à tomber dans la manière. Guidés par un bon sens gaulois que leur éducation avait raffiné, ils ne voulurent à aucun prix abandonner les régions tempérées où leur esprit se complaisait, et ils s'en tinrent aux charmantes naïvetés de la peinture intime, plutôt que d'apprendre ces élégances convenues, ces fiers caprices, ces désinvoltures forcées que nous apportait la décadence italienne, et dont l'exemple devait amener chez nous les façons parmegianesques, la sveltesse outrée de Jean Goujon et, ce qui était moins aimable, les fresques prétentieuses de Fréminet.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

Parmi les nombreuses pièces que M. de Laborde a citées dans le premier volume de la *Renaissance des arts* et dans les *additions au tome premier*, il en est que nous croyons devoir transcrire ici : ce sont celles qui se rapportent au texte de la présente biographie.

*Pour l'effigie dudict feu roy.*

« A François Clouet, painctre ordinaire du roy, la somme « de huict vingt seize livres, dix-huit solz tournois, a luy or- « donnée, pour son paiement de plusieurs parties de son « mestier et autres frais et despenses par luy faictes pour les « causes, selon et ainsy qu'il s'ensuict. Assavoir :

« Pour le voiage du dict Clouet par lui faict en diligence « sur chevaulx de poste depuis la ville de Paris jusques au « lieu de Rambouillet où ledict feu roy alla de vie à trespas « pour faire ce qui luy seroit commandé pour le faict desdits « obsèques et funerailles. . . . . . . . . . x livres.

« Ledict Clouet arrivé audict lieu auroit esté commandé « de mouller et prendre le traict du visaige affin de faire l'effi- « gye dudict feu seigneur et pour ce qu'il luy avoit convenu « achepter huict livres de cyre jaulne, huille d'olive, et cocton « pour lesdicts molles et faire le creux dudict visaige, pour « ce . . . . . . . . . . . . . . . . . . C s.

« Pour la despense de bouche dudict Clouet et d'un sien « serviteur durant ung jour entier qu'ils vacquerent audict « Rambouillet pour faire ce que dessus.. . . . . . xx s.

« Pour quatre postes, par ledict Clouet, courues depuys « ledict Rambouillet jusques audict Paris où il fut commandé « retourner en diligence pour besongner à ladicte effigie et « aux armoiries dudict feu seigneur . . . . . . x livres.

« Pour le sallaire de trois hommes qui ont besongné par « l'espace de huict jours entiers avec ledict Clouet pour luy « ayder à faire le modelle d'icelle effigye et de deux paires « de mains les unes clozes et les autres joinctes et pour cha- « cune journée desdicts hommes. . xxx s. cy — xxxvi liv.

« Pour la despense de bouche dudict Clouet et desdicts « troys hommes durant lesdicts huict jours qu'ils ont vacqué « à faire ladicte effigye à raison de xxx sols, cy par jour, « pour ce . . . . . . . . . . . . . . . . xiiii livres.

« En terre à poictier pour faire ledict modelle . vi sols.

« Pour ung sac de plastre pour faire le creux dudict mo- « delle. . . . . . . . . . . . . . . . . . . ii s.

« Pour quinze livres de cyre pour mouller ladicte effigye, « cy . . . . . . . . . . . . . . . . . iiii liv. x s.

« Pour deux journées de deux hommes qui ont aydé audict « Clouet à mouller ladicte effigye à raison de xxx solz pour « chacune journée desdicts hommes, pour ce . . vi livres.

« Pour la despense de bouche desdicts deux hommes et dudict Clouet durant lesdicts deux jours. . . . xlviij s.

« Pour le poil dont a esté faict la barbe et les cheveulx de ladicte effigye. . . . . . . . . . . . . ix liv.

« Pour le masticq dont a esté attachée ladicte barbe et les cheveulx . . . . . . . . . . . . . . . . x s.

« Pour les couleurs, pinseaulx et huille de petrolle qui a servy à estoffer et donner couleur à ladicte effigye et susdictes deux paires de mains cy devant declarées. . l s.

« Pour le sallaire de deux hommes qui ont vacque et servy audict Clouet, durant deux journées, l'un pour lui ayder et l'autre pour broyer les painctures ausquels fut payé comptant assavoir, audict broyeur quinze solz et à celuy qui luy ayde xxx s. . . . . . . . . . . . . . iiij liv. x s.

« Pour la despense de bouche desdicts deux hommes et dudict Clouet durant lesdictes deux journées, à raison de xxxiij sols par jour, pour ce. . . . . . . . xlviij s.

« Pour l'achapt et payement d'une casse de boys qui servit à enfermer ladicte effigye, ensemble pour la noircissenre d'icelle. . . . . . . . . . . . . . . xxij s. vj d

« Pour le payement d'un homme qui a taillé le septre royal et la main de justice qui ont depuis servi à ladicte effigye. . . . . . . . . . . . . . . . . v s.

« Pour avoir doré, d'or fin, ledict septre royal et la main de justice et les avoir semé de fleurs de lys taillees et icelles mises et applicquées sur lesdicts septre et main de justice. . . . . . . . . . . . . . . vi liv. xv s.

« Pour le sallaire et despense de ung homme qui a vacqué, par l'espace de troys journées et demye, à faire le corps d'eclisse pour servir à mettre ladicte effigie, assavoir : pour son sallaire onze solz tournoys, pour sa despense de bouche huict solz tournoys par jour et dix solz tournoys pour l'achapt et paiement de l'ozier qui convenoit avoir pour faire ledict corps d'eclisse, pour ce . lxxvii s. vi d.

« Pour le sallaire d'un bastellier qui amène par eaue ladicte effigie et corps d'eclisse depuis Paris jusques à Sainct Cloud. . . . . . . . . . . . . . . . . xx s.

« Pour les peines, salloires et vacacions dudict Clouet durant quinze jours entiers qu'il a vacque à faire et moller icelle effigye. . . . . . . . . . . . . lvi s. vi d.

*Payement de paintres.*

« A François Clouet, paintre dudict feu seigneur, la somme de trois cens quatre vingt quatre livres, cinq solz tournoys, à luy ordonnée par son payement de plusieurs parties de sondict mestier, selon et ainsi qu'il s'ensuit. Assavoir.

« Pour soixante douze fleurs de lis dorées, qui furent mises aux douze banières de l'hostel dudict feu seigneur, à chacune desquelles y a six fleurs de lis d'une part et d'aultre, contenant environ ung pied chacune d'icelle, à raison de xv solz pièces.. . . . . . . . liiij livres.

« Pour six vingt douze fleurs de lis qu'il a faictes sur les cottes d'armes des herauls d'armes dudict feu seigneur, sur chacune desquelles y a douze desdictes fleurs de lis assavoir trois devant, autant sur le derrière et autant sur chacune manche, à raison de v sols pour chacune. . . . . . . . . . . . . . xxxiij liv.

« Pour la paincture qu'il a faicte pour six enseignes, assavoir deux pour les cens gentilzhommes de l'hostel et quatre pour les quatre cens archers des gardes a raison de xlv livres pour chacune desdictes enseignes d'iceulx gentilzhommes et xxx livres pour chacune des autres. ij^c x livres.

« Pour la paincture qu'il a aussi faicte sur l'enseigne des suisses de ladicte garde. . . . . . . xxxv livres.

« Pour la paincture qu'il a pareillement faicte sur cinq sacquebuttes dudict feu seigneur. . . . xxij liv. xs.

« Pour avoir doré de fin or et estoffé des deux costes l'escu aux armoiries de France qui fut porté le jour desdicts obsèques devant le corps d'icelluy feu roy. xij livres.

« Pour son remboursement de pareille somme qu'il a payée à ung tailleur en boys qui a faict et taille ledict escu . . . . . . . . . . . . . . . . vi liv. xx s.

« Pour la ferrure dudict escu. . . . . . . . l. s.

« Pour avoir noircy et verny les six lances qui servirent aux six enseignes qui estoient portées devant ledict corps. . . . . . . . . . . . . . . . . . ix s.

« Pour avoir noircy le coffre auquel estoit le corps dudict feu roy . . . . . . . . . . . . . . . . . l. s

« Et pour avoir aussi noircy par ledict François Clouet le chariot d'armes dedans lequel estoit porté le corps dudict feu roy ensemble les quatre roues et cordages d'icelluy. . . . . . . . . . . . . . . . . . lx liv.

« Audict François Clouet, paintre cy devant nommé, la somme de deux cens quatre vingt douze livres dix sols tournoys, aussy à luy ordonnee pour son paiement des autres parties cy apres declarees, qui ont esté modérées et arrestées à icelle et montans ensemble trois cens trois livres, onze solz tournoys, Assavoir :

« Pour la terre à poirtiers qu'il a convenu avoir pour faire les trois effigyes des feu roy et des messeigneurs les dauphin et duc d'Orleans. . . . . . . . . . . . xx s.

« Pour le sallaire de dix huict hommes qui ont besongné durant trois jours et trois nuicts ausdictes effigyes, à raison de xlv sols par jour et autant pour chacune nuict. . . . . . . . . . . . . . iiij^xx ix livres.

« Pour la despense desdicts ouvriers durant lesdicts trois jours et trois nuicts . . . . . . . . . . xij liv.

« Pour six sacs de plastre qu'il a convenu avoir pour faire les creux tant desdictes effigyes que des mains. . xij s.

« Pour le sallaire de trois hommes qui ont aussi besongne durant deux jours à faire les creus, tant des mains que des effigyes, à raison de xxx sols à chacun par jour. ix livres.

« Pour le sallaire de trois autres hommes qui ont broyé le papier pour mouller lesdictes effigyes et mains par l'espace de deux journées à raison de xv s. pour chacun par jour. . . . . . . . . . . . . . . iiij liv. x s.

« Pour le sallaire de six hommes qui ont aussi besongne, par l'espace de trois jours, à mouller lesdictes effigyes et mains, à raison de xxx s. à chacun par jour. . xxvij liv.

« Pour quatre livres rongneures de pappier pour mouller lesdictes effigyes. . . . . . . . . . . . . . . xx s.

« Pour du sain doulx à gresser les moulles. . . . . x s.

« Pour une esponge pour mouller lesdictes effigyes. v s.

« Pour le boys et charbon qu'il a convenu avoir pour secher lesdictes effigyes et mains. . . . . . . . iiij liv.

« Pour le poil qu'il a convenu avoir pour faire les barbes et cheveulx desdictes effigyes . . . . . xiij liv x s.

« Pour les painctures et colles, pinceaulx, huille de petrolle et autres estoffes qu'il a convenu avoir pour lesdictes effigyes et mains. . . . . . . . . . . . . x livres.

« Pour le sallaire de quatre hommes qui ont ayde durant trois jours à estoffer lesdictes effigyes et mains, à raison de xxx s. a chacun par jour. . . . . . . xviij liv.

« Pour quatre casses de boys pour mettre les quatre effigyes à raison de xx s. piece. . . . . . . . . iiij liv.

« Pour la noircisseure desdictes casses . . . . . xx s.

« Pour avoir fait porter lesdictes casses et effigyes jusques à Nostre Dame des champs. . . . . . . . . . viij s.

« Pour le sallaire d'un homme qui a aydé audict Clouet,

« durant deux jours, a acoustrer lesdictes effigyes, à raison « de xx s. par jour. . . . . . . . . . . . . xl s.

« Et pour les peines, sallaires, journées et vacacions « dudict Clouet, tant d'avoir besongné jour et nuict « auxdictes effigyes, que à la sollicitacion des autres ou- « vriers . . . . . . . . . . . . . iiijˣˣ x livres. »

Venons maintenant aux peintures connues des Clouet.

Cette partie de notre travail ne serait guère plus aisée que l'autre, si les savantes recherches de M. Léon de Laborde ne venaient encore la faciliter, en restituant aux Clouet plusieurs peintures qui, dans les musées de l'Europe, sont attribuées à Jean Holbein.

Musée du Louvre. Il ne s'y trouve que trois morceaux de François Clouet qui soient authentiques :

1. *Portrait en pied de Henri II.* Figure de 30 centimètres. Il est représenté debout, dit la notice du Louvre, la tête de trois quarts, tournée à gauche, moustaches et barbe grisonnantes, une perle à l'oreille gauche, toque noire ornée de perles et d'une petite plume blanche, col de chemise rabattu, brodé d'or, justaucorps, manteau, escarcelle pendue à la ceinture, noirs rayés d'or, haut-de-chausses et souliers à crevés blancs; la main gauche est appuyée sur la hanche, au-dessus du pommeau de l'épée, la droite tient des gants; dans le fond, un rideau de velours vert relevé. » La notice des tableaux du Louvre attribue cette peinture à un des élèves de Clouet. Nous croyons toutefois, avec M. de Laborde, que ce morceau, donné à Clouet par les plus anciens inventaires, est en effet de lui.

2. *Portrait de Charles IX.* Figure de 26 centimètres. Il est debout, coiffé d'une toque ornée de pierreries et de petites plumes blanches. Son justaucorps est noir, montant, boutonné jusqu'à la fraise et brodé d'entrelacs d'or; les manches, le haut-de-chausses et les souliers sont blancs et à petits crevés, la main droite, qui tient un gant, est appuyée sur un fauteuil de velours rouge enrichi de perles, et la main gauche serre la poignée de l'épée, rideaux de soie verte dans le fond. Gravé à la page 3.

1. *Portrait d'Élisabeth d'Autriche*, femme de Charles IX. Figure en buste, demi-nature. Tête de trois quarts, tournée à gauche, cheveux relevés, roulés et ornés de perles serties dans l'or émaillé : fraise montante, godronnée; cercle d'or enrichi de pierreries et de perles autour du cou, fichu bouillonné; robe coupée carrément sur la poitrine, en drap d'or damassé d'argent avec une bordure de pierreries à laquelle se rattache une pendeloque de rubis, d'émeraudes et de perles, manches à crevés; les deux mains reposent l'une sur l'autre, la gauche a une bague au petit doigt; la droite en a une à l'index. Gravé à la page 5.

Indépendamment de ces trois morceaux, le Musée du Louvre en renferme quelques-uns de douteux, notamment un portrait de François Iᵉʳ, qui est cité dans les ouvrages du père Dan et de l'abbé Guilbert, sur Fontainebleau; plus seize portraits enregistrés sous le titre général d'École de Clouet.

Musée d'Anvers. *Portrait de François II, dauphin.* Petit buste sur bois de 16 centimètres de haut sur 13 de large. Ce portrait, inscrit autrefois sous le nom d'Holbein, et restitué à Janet par M. de Laborde, est celui que nous avons fait graver dans la présente biographie, d'après un excellent dessin de M. Édouard Didron, ce qui nous dispense d'en donner ici la description. Il avait été acheté en Hollande par M. Van Ertborn et faisait partie du musée qu'il a légué à la ville d'Anvers.

Musée de Berlin. *Portrait de François II*, coiffé d'une toque noire, costumé de noir avec manches rouges; il porte l'ordre de Saint-Michel et se détache sur fond noir. Peinture sur bois, de 45 centimètres sur 34. — *Portrait du duc d'Anjou* (*Henri III*), de mêmes dimensions que le précédent. Il est costumé de même et porte aussi l'ordre de Saint-Michel. Ces deux portraits proviennent de la galerie Giustiniani, achetée à Paris par le roi de Prusse, en 1815.

Angleterre. A Londres, dans Staffordhouse, quatre portraits de François Clouet provenant de la vente Alexandre Lenoir. Ils représentent Catherine de Médicis, Jeanne d'Albret, François de France, duc d'Alençon, et Henri III, plus deux portraits du vieux Janet.

Au château de Hamptoncourt, un portrait de François II enfant, en buste.

A Castle-Howard, château du comte de Carlisle, près de la ville d'York, un portrait de Catherine de Médicis avec ses enfants François II, Charles IX, Henri III et Marguerite. Figures grandeur naturelle, finement peintes, surtout dans les mains, et d'un ton pâle; plus une collection de 88 portraits des personnages les plus marquants de la cour sous Henri II, François II, Charles IX et Henri III, dessinés avec esprit et naturel, aux crayons noir et rouge dans le goût d'Holbein. Les noms sont écrits par une main contemporaine. Il est singulier, dit M. Waagen, que tous les hommes y soient beaux et presque toutes les femmes laides.

Au château d'Althorps, les portraits de François II, dauphin, de Marie Stuart, reine d'Écosse, sa femme; ces deux peintures sont exécutées à l'huile sur panneaux de bois.

Vente du roi de Hollande, 1853. Portrait de *Don Juan d'Autriche*, par François Clouet, bois de 27 centimètres de hauteur sur 22 de large. Le prince est représenté montant un cheval noir; il a la tête découverte et il est revêtu d'une armure ciselée. 230 florins, Enthoven. — M. de Laborde fait observer que ce morceau n'est pas de François, mais de Jean Clouet, son père, et qu'il représente, non pas Don Juan d'Autriche, mais Henri II, à l'âge de vingt-neuf ans, en 1546. « Mêmes dimensions, même armure, même équipement. Seulement la tête du prince est découverte; son cheval, de robe noire, est harnaché de broderies blanches, et il marche de gauche à droite. A ces différents titres, ce petit tableau mérite toute notre attention, et je n'ai relégué sa description dans cette note que parce qu'il porte les traces d'une main fatiguée par l'âge et qu'il ne pouvait servir à caractériser complétement la manière du maître. En effet, ce portrait n'atteint que médiocrement la ressemblance; la tête est petite et maigre, le modelé pauvre et le ton plus faible encore que dans le portrait de François Iᵉʳ. Le peintre n'a retrouvé sa vigueur de jeunesse que pour rendre, avec sa surprenante habileté, toutes les broderies du harnachement et la damasquinure d'argent se détachant sur le fer noir de l'armure. Une main maladroite a repeint le ciel. »

Vente Debruge Duménil, 1851. Portrait d'*Éléonore d'Autriche*, reine de France et de Portugal, fille de Philippe Iᵉʳ, roi d'Espagne, et sœur de Charles-Quint, peint sur bois, de 29 centimètres sur 22, par François Clouet. 530 fr., M. Sellières.

IMP. [illegible] ET Cⁱᵉ, R. [illegible].



*École Française.* *Histoire.*

# JEAN COUSIN

NÉ EN 1501. — MORT VERS 1589.



Qu'il y ait eu en France, bien avant Jean Cousin, des artistes indigènes, originaux, puissants à force de naïveté, et un certain art gaulois qui ne fut l'imitation d'aucun autre, cela ne fait plus de doute aujourd'hui, surtout depuis que les savants travaux de M. Emeric David touchant la peinture au moyen âge ont jeté une si vive lumière sur l'existence non interrompue d'une peinture nationale, en France comme chez tous les peuples de l'Occident. Mais il est certain qu'à partir du règne de Louis XII, la Renaissance italienne vint créer dans notre pays un art de tradition, un art renouvelé du paganisme, qui tranchait complètement avec le moyen âge chrétien et gothique, et commençait une phase toute nouvelle. Par une singulière coïncidence, au moment même où l'art français perd de son originalité pour obéir à l'impulsion des Italiens venus avec Primatice à Fontainebleau, on commence à parler d'une école française et cette école reconnaît pour chef Jean Cousin, je dis pour chef, en ce sens qu'il fut le premier de ceux qui l'illustrèrent.

Ce grand artiste, qui fut peintre, sculpteur, architecte et *géomètrien très-excellent*, naquit à Soucy près de Sens, dans un petit manoir flanqué de quatre tourelles aux clochetons pointus qu'on appelle encore *maison de Jean Cousin*. Ignorée jusqu'à ce jour, la véritable date de la naissance de Jean Cousin, 1501, vient d'être découverte par un curieux de la ville de Sens, M. Chanley, et cette date est précieuse parce

qu'elle rectifie beaucoup d'erreurs et fixe un point de départ qu'il importait de connaître. Selon toute apparence, Jean Cousin fit son éducation à Sens parmi les peintres verriers qui ornaient alors de si magnifiques vitraux les églises du diocèse de Sens. Il apprit le dessin, l'anatomie, la géométrie, la perspective, mais rigoureusement, de manière à les enseigner un jour lui-même avec l'autorité d'un maître, d'un grand maître. Il étudia toutes les branches de l'art, la sculpture, la gravure en médaille, l'ornementation; il fut peintre sur verre, et c'est lui qui passe pour avoir fait la première peinture à l'huile qui ait été exécutée en France de la main d'un Français. Sur ses commencements, du reste, nous n'avons aucune donnée, nous savons seulement qu'il habitait sa ville natale, qu'il s'y maria avec Nicole Rousseau, fille de Lubin Rousseau, lieutenant général au bailliage de Sens, qu'il vint ensuite se fixer à Paris et qu'il y fut successivement, s'il en faut croire Félibien, le favori des rois Henri II, François II, Charles IX et Henri III.

Il y a quelques années on découvrit à Montard — c'est le nom que portait la maison de Jean Cousin — un des tableaux de la jeunesse de ce peintre, sa *Pandore*; il servait de porte au charbonnier de la cuisine. Ce tableau, dont Félibien a parlé, représente une femme nonchalamment couchée sur le sol d'une grotte dont les ouvertures laissent apercevoir un paysage au bord de la mer. Les mots *Eva prima pandora* expriment la pensée de l'artiste, car il y a toujours une pensée dans les ouvrages de nos maîtres. « Cette peinture, dit un homme au témoignage duquel on peut s'en fier[1], est peu colorée, mais elle est d'une grande finesse de tons. La pâte de Cousin est la même que celle de Clouet, elle est obtenue par les mêmes moyens. Son dessin a de la distinction et beaucoup de simplicité dans les contours comme dans les formes; les extrémités y sont fines, élégantes; il a dans son ensemble de grands rapports avec celui de Jean Goujon. » Plus tard, lorsque Jean Cousin aura quitté sa province, lorsqu'il aura regardé le Rosso, le Primatice et qu'il aura subi l'influence du style étranger, nous verrons cette simplicité native faire place à une manière plus tourmentée, la couleur du maître passer de la délicatesse à l'énergie, ses qualités grandir peut-être, mais en perdant de leur naïveté primitive, de leur charme.

Avant de quitter Sens, Jean Cousin y avait fait ses preuves en peignant de belles vitres dans l'église métropolitaine, notamment celles qui décorent la chapelle de saint Eutrope et la chapelle Notre-Dame-de-Lorette. La première porte, sur un des panneaux, la date de 1530; elle retrace les différentes actions de la vie du saint évêque, accompagnées d'inscriptions en lettres gothiques; l'autre représente la sybille Tiburtine expliquant à Auguste une vision. L'empereur se regardait comme le maître du monde; il voulut savoir s'il y aurait jamais un être plus puissant que lui. Il consulta la sybille qui, en lui montrant la Vierge et l'Enfant dans le ciel, lui dit : *Hic te majorem ipso adora*. Ce trait de la légende est peint sur un vitrail placé au-dessus de l'autel. Autour de la sybille sont rangés plusieurs personnages qui paraissent effrayés de sa prédiction, entre autres le grand-prêtre et un guerrier. Au fond on aperçoit un temple romain[2]. Dégradé par de maladroites restaurations et par les obus qui le fracassèrent en 1814, lors du siége de Sens, ce beau vitrail laisse voir du moins la dignité de la composition, si tant est que le mérite en appartienne à Jean Cousin, qui l'aurait, dit-on, emprunté à une estampe en camaïeu d'Antoine de Trente, d'après le Parmesan. Heureusement que le peintre français a suffisamment prouvé qu'il pouvait vivre de ses propres inventions.

Belle, grande et large, la manière de Jean Cousin dans ses vitraux rappelle les cartons des grands maîtres. Les nus y sont traités, dit M. Lenoir, par grandes hachures aussi simples que celles dont on pourrait se servir pour l'exécution d'un dessin sur papier. Le trait et l'expression des figures sont admirables, et ces peintures savantes ont plutôt l'air d'être peintes sur toile que sur verre. Cependant Jean Cousin donnait à ses draperies les couleurs les plus éclatantes; il les formait avec des chaux métalliques d'or, d'argent et de cuivre qu'il rendait transparentes en les faisant pénétrer dans le verre par l'action du feu. Il revenait une seconde fois pour les ombres qu'il composait avec des oxides de fer et fondait le tout ensemble au fourneau[3].

A vrai dire les idées nouvelles importées en France par les Italiens de Léon X ne s'accordaient plus avec

[1] M. Horsin Déon, *De la conservation et de la restauration des tableaux*, Paris, Bossange, 1851.

[2] T. Tarbé, *Description de l'Église métropolitaine de Saint-Etienne de Sens*, in-8°, 1841.

[3] Alex. Lenoir, *Histoire des Arts en France, prouvée par les monuments* Paris, MDCCCX.

le génie de la peinture sur verre. Cultivé encore par des gentilshommes qui avaient le privilége de ne pas déroger en l'exerçant, cet art merveilleux allait s'éteindre presque entièrement et finir avec le seizième siècle. Jean Cousin fut un des derniers à le pratiquer. La renaissance du paganisme, l'art grec retrouvé sous les couches profondes sous lesquelles l'avaient étouffé tant de siècles barbares, l'antiquité reprenant son empire sur la raison et venant dissiper le long crépuscule du moyen âge, tout cela n'était plus en harmonie avec les croyances superstitieuses et les sentiments exaltés qui avaient donné le jour à la peinture sur verre. C'étaient, pour ainsi dire, des fenêtres ouvertes sur le paradis, que ces vitraux où semblaient se mouvoir aux rayons du soleil, comme autant de lumineux fantômes, des saints vêtus d'émeraude, de pourpre et d'azur, des figures



CALVAIRE (d'après une gravure agréée J. Cousin).

séraphiques et diaphanes apparaissant en météores sur tous les passages de la lumière. A des chrétiens émus et agenouillés il pouvait convenir de prier Dieu au fond des chapelles éclairées par ces rayons fantastiques. On dirait même que l'inexpérience de l'art, la faiblesse, l'enfance du dessin devaient, dans ces peintures, venir en aide à l'émotion des fidèles. La sveltesse exagérée des formes, les plis cassés des draperies solennelles qui les recouvraient, la raideur des mouvements, l'étrangeté du geste, prêtaient aux anciens vitraux je ne sais quoi de surnaturel qui pouvait frapper, exalter l'esprit. Mais du jour où commencèrent à s'affaiblir les sentiments chrétiens, ces violentes harmonies de couleurs ne furent plus comprises. Jean Cousin et les artistes que vit éclore la Renaissance, durent se sentir impropres à ces décorations éloquentes et passionnées. L'ambition même de dessiner le nu à l'instar de Michel-Ange ne trouvait plus à se satisfaire dans les chastes peintures qui devaient orner le chœur d'une église. D'ailleurs les croyances attiédies, la foi raisonnée devaient trouver irrévérencieux qu'on prodiguât les tons éblouissants du prisme aux graves mystères d'une religion qui semblait demander, au contraire, la tranquillité du clair-obscur et le silence de la couleur.

Quoique Félibien l'affirme, il est permis de douter que Jean Cousin ait été le favori des rois de France, à en juger par le peu de travaux *officiels* qui lui furent départis, dans un temps où ils abondaient à Paris. Jean Cousin ne fut employé qu'à faire un buste de François Ier, qui fut coulé en bronze sur son modèle. Arrêtons-nous un instant devant ce buste, placé aujourd'hui dans la salle dite *de Jean Goujon*. Un masque prodigieusement élargi, des pommettes saillantes, une lèvre de satyre, un front aplati et fuyant, une tête écrasée qui se développe autour des oreilles..... est-ce bien là la ressemblance de celui qu'on appelle le roi chevalier? Ah! c'est que la tête de François Ier n'est pas ombragée ici par une élégante toque à plumes, comme dans les délicieuses petites figures de Janet, comme dans le superbe portrait du Titien. Et si ces maîtres l'ont ainsi coiffé, nous en savons maintenant le motif. Quant au fameux profil du Titien, il est à cette heure clairement expliqué dans ce qu'il a d'insolite, par le développement excessif du masque vu de face, développement que le peintre a senti le besoin de dissimuler. Comment supposer d'ailleurs que Jean Cousin ait sculpté la tête de François Ier moins noble qu'elle n'était, lui qui dessinait si juste, qui sentait si bien et si dignement? Du reste il suffit de se rappeler la statue de François Ier représenté priant sur son tombeau à Saint-Denis, et qui est de la main de Pierre Bontemps, pour être assuré de la ressemblance parfaite du bronze de Jean Cousin.

C'est un bien charmant et bien intéressant Musée ou fragment de Musée que celui des sculptures de la Renaissance, placé maintenant au rez-de-chaussée du Louvre, dans l'aile qui regarde la rivière. Débris de cette admirable et monumentale collection qu'Alexandre Lenoir avait réunie par les ordres de l'Assemblée nationale aux Petits-Augustins, et qui formait une histoire des arts en France, histoire écrite en marbre et coulée en bronze, dont toutes les pages sont maintenant dispersées, ces précieux morceaux, malheureusement trop rares, sont à peu près tout ce qui nous permet d'étudier le génie de nos artistes à l'époque de la Renaissance et en particulier celui de Jean Cousin. J'arrive au *Tombeau de Philippe de Chabot*, grand amiral de France, qui fut commandé à l'artiste non par le roi, mais par Léonor Chabot, grand écuyer, pour être placé dans la chapelle dite *d'Orléans* aux Célestins de Paris. C'est bien là le chef-d'œuvre de Jean Cousin, et peut-être celui de la sculpture française au seizième siècle, ainsi que l'a pensé un connaisseur illustre, M. Cicognara. Au milieu des statues purement païennes de Jean Goujon, de Germain Pilon, celle-ci frappe tout d'abord par son caractère grave et par cette expression si humaine de la méditation intime et des sentiments les plus profonds de l'âme que le christianisme a introduite dans l'art, et qui y restait encore malgré la résurrection de l'antique. Je parle de cette expression que Michel-Ange et Paul-Ponce Trebati ont si fortement accusée, l'un dans ses sublimes figures d'*Esclaves*, l'autre dans sa mélancolique et pensive statue d'*Albert Pio de Savoie*. Jean Cousin a représenté l'amiral Chabot couché et accoudé sur sa tombe, comme sur un lit de repos, de manière que la figure offre de grandes lignes. Le héros est nu-tête; il est revêtu de son armure et recouvert d'une cotte d'armes qui lui descend jusqu'à la ceinture, et sur laquelle on distingue divers ornements, tels qu'un lion, une étoile et une quantité de *chabots*. Il porte le cordon de Saint-Michel et tient à la main le sifflet du commandement. Chose remarquable! cette belle statue, modelée par un peintre, n'a rien d'un peintre; elle est conçue et exécutée dans les données les plus sévères de la grande sculpture. Le modelé en est sobre, large et presque sommaire. Çà et là pourtant quelques touches vives, quelques rides incisives et profondes, certains méplats plus accentués marquent les places où frémissait la vie. Le guerrier au repos a l'air plongé dans la contemplation du monde intérieur. Sa main tient à peine le sifflet qui ne commandera plus les manœuvres de la flotte; ses yeux tout grands ouverts ne regardent rien, ils paraissent poursuivre un songe, et la statue entière est endormie

De ce morne sommeil, plein de rêves pesants,
Dont Barberousse, assis sur sa chaise de pierre,
Dort depuis six cents ans

V. Hugo.

Il nous reste encore de Jean Cousin, au Musée des sculptures de la Renaissance, un médaillon en bronze de Charles-Quint. Ce médaillon, orné de mascarons et d'enroulements, faisait partie d'un monument érigé à la mémoire de cet empereur par le cardinal de Granvelle. Dans les bas-reliefs du soubassement, on voyait

François I[er] à cheval[1]. Un buste de ce prince, deux vitraux représentant des sujets tirés de l'Apocalypse et un troisième où était peint François I[er] revêtu de ses habits royaux — vitraux qui se voyaient autrefois dans le Musée des Petits-Augustins, — voilà donc les seules marques de cette prétendue faveur royale dont Jean Cousin aurait joui sous le règne de François I[er] et des Valois.

Les autres travaux exécutés par le grand artiste le furent pour des communautés religieuses. C'est pour les Minimes du bois de Vincennes qu'il peignit ce célèbre tableau du *Jugement dernier* qui est le premier, dit-on, et presque le seul monument de peinture à l'huile que nous ait légué cette époque. Comme on peut s'y attendre



LE JUGEMENT DERNIER. *Fragment*

de la part d'un Français, la composition de ce grand tableau est claire, bien divisée, bien entendue et sans confusion, malgré la prodigieuse quantité de figures que le peintre y a fait entrer. La partie supérieure représente le paradis. Le trône de Dieu est posé sur des nuages au bas desquels se groupent sept anges qui sonnent la trompette du jugement, et un huitième qui, placé au milieu du groupe, montre la croix de Jésus-Christ. Aux angles du haut sont les figures des grands prophètes, Joël, Jérémie, Isaïe, Daniel. Assis sur un cercle d'or, une faucille à la main, comme l'antique Saturne, ayant la Vierge à sa droite, saint Jean à sa gauche, le Fils de l'homme apparaît au sein d'une gloire, entouré d'anges, de chérubins et de bienheureux dont les images remplissent le firmament, comme autant de constellations.

[1] Alexandre Lenoir, *Histoire des Arts en France, prouvée par les Monuments*. Paris, 1810. — Nous ne savons ce que sont devenus ces bas-reliefs, non plus qu'une figure de la *Fortune renversée*, que Jean Cousin avait sculptée au bas du tombeau de l'amiral, et qui était, comme le reste du monument, en albâtre de Lagny.

La partie inférieure du tableau représente la Terre et se divise en plusieurs plans et en deux grandes scènes. D'un côté s'élève un palais magnifique orné de colonnes d'émeraude et de rubis, et dont saint Pierre ouvre les portes aux élus, qu'un ange appelle et fait sortir des catacombes. De l'autre est une ville abîmée par la chute des planètes et des étoiles, et cette ville embrasée occupe le fond du tableau. Sur un plan plus rapproché se déploie l'appareil des plus terribles supplices. Des corps animés sont attachés à une roue qui tourne sans cesse comme celle d'Ixion, tandis qu'armé d'une massue un démon furieux frappe les hommes et les femmes que l'on fait passer devant lui pour les précipiter du haut d'une tour dans un gouffre de feu. D'autres supplices qu'il serait trop long de décrire présentent le plus sinistre spectacle. Sur le devant, on remarque un ange assis parmi des ruines. Il évoque les trépassés du fond de leurs sépulcres et les réveille pour les présenter au souverain juge. Ici, c'est un squelette qui se couvre de chair et peu à peu revient à la vie; là, c'est une mère qui soulève son linceul et qui implore la miséricorde divine, non pour elle, mais pour le fruit de ses entrailles. Plus loin, du côté des *méchants*, que l'ange a séparés des *bons*, on voit une barque conduite par des monstres affreux qui y poussent et y entassent la foule des réprouvés, les menteurs, les traîtres, les femmes adultères, les pères dénaturés, les fils ingrats, les rois fainéants, les pontifes criminels, les prélats lubriques, et cette dernière intention est exprimée par un épisode que Jean Cousin n'a pas craint d'imiter de Michel-Ange, bien qu'on l'eût souvent reproché au peintre de la chapelle Sixtine. Des démons rugissants retirent ces coupables d'une caverne pour leur faire passer le grand fleuve et les conduire aux enfers.

Exécutée sur une grande échelle, dans les proportions de la nature, au lieu d'être un simple tableau de chevalet, cette vaste composition produirait, à n'en pas douter, un effet puissant et formidable. Le dessin en est savant, mâle, d'un beau caractère. Ce qu'on y peut reprendre, c'est que le peintre ait si évidemment aspiré, sans y atteindre, au style fier et sublime de Michel-Ange. Jean Cousin fait voir ici, du reste, une profonde connaissance de l'anatomie, de la perspective géométrique et aérienne, et j'ajoute qu'il a montré sa science sans l'étaler. Les raccourcis les plus difficiles sont abordés résolument et paraissent obtenus sans effort. Variées à l'infini, contrastées dans leurs mouvements, les innombrables figures de ce *Jugement dernier* sont modelées avec tout le savoir qu'on pouvait attendre d'un sculpteur qui les eût aussi bien taillées dans le marbre. Ce qui manque au tableau de Jean Cousin, c'est l'entente du clair-obscur qui, dans des scènes pareilles, pourrait et devrait jouer un si grand rôle. Quant au coloris, il est moins sombre, moins sauvage que ne le comportait peut-être un tel sujet, et la touche de ce morceau, exécuté dans la manière des bons maîtres italiens, est, en vérité, surprenante, si tant est que ce soit là le début de l'école française dans la peinture à l'huile.

Félibien rapporte que, lorsque *le Jugement dernier* de Jean Cousin était placé dans l'église des Minimes du bois de Vincennes, un voleur parvint à couper la toile et l'aurait emportée si la venue fortuite d'un religieux n'eût empêché la consommation de ce vol sacrilége. Les bons pères, pour mettre le chef-d'œuvre à l'abri de nouvelles tentatives, le placèrent dans leur sacristie. Le même auteur nous apprend que Jean Cousin fut regardé comme appartenant à la religion réformée, parce que sur un vitrail de Saint-Romain de Sens, où il avait peint ce même sujet du *Jugement dernier*, il avait représenté un pape en enfer. Il ne l'a fait, ajoute naïvement le biographe, que pour montrer qu'il n'y a point de condition exempte des peines de l'autre vie.

On ne sait en quelle année mourut Jean Cousin; mais il est vraisemblable qu'il vivait encore en 1589, comme l'a dit un auteur ordinairement exact, Félibien. Toujours est-il que la mort de Cousin ne peut se rapporter à l'année 1550, suivant une inscription qui se lisait au musée des monuments français, sur un tombeau composé de deux figures en albâtre, de la main du peintre-sculpteur. En effet, d'une part Jean Cousin faisait imprimer, en 1560, la première édition de son *Livre de perspective*, de l'autre, étant né en 1501, il ne pouvait être *véritablement fort âgé*, c'est le mot de Félibien, que sur la fin du seizième siècle. Il est clair que ceux qui l'ont fait mourir en 1550, étaient les mêmes qui le croyaient né en 1462. La longue carrière de Jean Cousin n'a pu être remplie évidemment par le petit nombre de travaux de sa main qui sont arrivés à notre connaissance ou que le temps nous a conservés. On sait qu'il peignit sur les vitraux du chœur de Saint-Gervais, à Paris, le *Martyre de saint Laurent*, la *Samaritaine* et l'*Histoire du Paralytique*. A Sens, il fit pour l'église des Cordeliers, aujourd'hui détruite, un *Jésus en croix* et le *Serpent d'airain*, que de Laulne a gravé. Au château de Fleurigny, à

trois lieues de Sens, il peignit la sybille Tiburtine montrant la Vierge à Auguste, sujet qu'il avait également traité, nous l'avons dit, sur le vitrail de la chapelle Notre-Dame-de-Lorette, dans la cathédrale de Sens. Voilà ce qui complète, avec quelques portraits mentionnés par Félibien et maintenant disparus, l'inventaire des productions connues de Jean Cousin, *le fondateur de l'École française*, disait l'inscription du musée des Petits-Augustins.




LE JUGEMENT DERNIER (*Fragment*).

On a comparé Jean Cousin à Michel-Ange, et il n'est pas sans avoir quelque ressemblance avec ce grand homme. Il a comme lui embrassé toutes les branches de l'art et laissé dans chacune des preuves éclatantes de son génie. On montre à Sens la maison qu'il se fit construire sur ses dessins [1] et dont l'escalier est à lui seul un chef-d'œuvre d'architecture, dans un style de transition. Aussi savant dans le dessin qu'il est possible de l'être, statuaire plein de style et d'élévation, bon coloriste, habile dans le maniement du pinceau à ce point qu'un de nos critiques les plus éminents disait naguère en montrant *le Jugement dernier* du Louvre : « On peut peindre autrement; mais on ne saurait mieux peindre. » Jean Cousin est, si l'on veut, le Michel-Ange de nos

[1] M. de la Vernade en a donné une charmante description dans son *Histoire de Sens*.

régions tempérées. Il n'eut sans doute ni la sublimité du Florentin ni ses défauts héroïques; mais il fut, un siècle avant le Poussin, la personnification la plus puissante et la plus française de notre art; je dis française quoique sa couleur et sa manière soient italiennes, parce que ses tableaux, sa sculpture, ses travaux comme architecte, portent ce caractère d'élégante sobriété, ont cette grâce, cette mesure, ce grand goût qui sont les traits distinctifs de l'art français, même lorsqu'il emprunte le langage d'autrui pour exprimer ses propres pensées.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

Jean Cousin a fait, comme Albert Durer, un livre sur les proportions du corps humain et sur les moyens géométriques d'en dessiner les figures en raccourci dans tous les sens. Mais ce livre nous paraît plus méthodique et plus clair que celui du peintre allemand. En voici le titre :

*La vraye science de la pourtraicture*, décrite et démonstrée par Jean Cousin, peintre géométrien très-excellent, représentant par une facile instruction plusieurs plans et figures de toutes les parties séparées du corps humain; ensemble les figures entières tant d'hommes que de femmes et de petits enfants, vues de front, de profil et de dos, avec les proportions, mesures et dimensions d'icelles, et certaines règles pour raccourcir par art toutes les dites figures. Fort utile et nécessaire aux peintres, statuaires, architectes, orfèvres, brodeurs, menuisiers et généralement tous ceux qui aiment la peinture et la sculpture. Jouxte la copie imprimée à Paris, et se vendent à Lyon, Demasso, 1663, in-4° oblong. L'édition originale, Paris, 1571, est fort rare et fort recherchée; nous n'avons pu la trouver à la bibliothèque.

Ce livre a été réimprimé plusieurs fois, notamment sous ce titre : *L'Art de desseigner*, revu et augmenté par Franc-Jollain, à Paris, 1685, in 4° oblong.

Un ouvrage non moins estimé de Jean Cousin est son *Livre de perspective*, à Paris, chez Jehan le Royer, 1560, in-folio. Il en a été fait également plusieurs éditions.

*Le Jugement dernier*, de Jean Cousin, a été gravé de la même grandeur que l'original, en 8 feuilles, par Pierre de Jode, dit le vieux, graveur flamand, qui en fit hommage au roi Louis XIII.

*Le Serpent d'airain* a été gravé par Étienne de Laulne (Stephanus), et Léonard Galter ou Gaultier, si connu pour avoir reproduit le *Jugement dernier* de Michel Ange, d'après Martin Rota, a gravé d'après Jean Cousin, en 1581, une composition des *Cyclopes forgeant la foudre*.

Nous avons dit que Jean Cousin peignit sur un vitrail de Saint-Romain de Sens, le *Jugement dernier*. Nous lisons à ce sujet dans le livre de M. Borsin Deon. « Ce beau vitrail, chef-d'œuvre du genre, fut démonté (lors de la démolition de l'église) et déposé intact avec le plus grand soin dans un lieu retiré de l'église cathédrale de Sens. Nous avons constaté qu'une partie des têtes en ont été enlevées, et si cette belle production de l'art français n'attire pas promptement l'attention protectrice de l'autorité, son sort sera de se perdre jusqu'au dernier morceau, dans le lieu où elle est abandonnée aujourd'hui. »

Les dessins de Jean Cousin, qui sont fort recherchés, sont arrêtés à la plume et lavés au bistre ou au bleu d'Inde avec quelques hachures à la plume très-peu croisées. Malgré la correction de son dessin, l'expression de ses têtes et l'imitation du Parmesan et des anciens maîtres, Jean Cousin a contracté une manière des plus sèches, avec un certain goût gothique qui le fera toujours distinguer parmi les autres maîtres de son temps.

M. Alexandre Lenoir parle d'un beau manuscrit de Jean Cousin, composé de soixante dessins et d'autant de cartouches, représentant les diverses positions de la fortune pendant la durée de la vie humaine prises dans toutes les classes de la société. Ces cartouches, analogues à chaque dessin, également dessinés par Jean Cousin, contiennent en vers français l'explication des sujets représentés en regard.

Entre autres sujets de ce beau manuscrit, on remarque une jeune fille nouvellement fiancée, qui se présente devant la fortune pour la consulter sur sa destinée future; la fortune, une baguette à la main, évoque des amours que l'on voit sortir de dessous ses gobelets mystérieux.

Dans un autre dessin, on voit un roi placé au sommet de la roue du destin que la fortune fait tourner. D'autres rois sont culbutés au bas de la roue.

M. Lenoir nous apprend aussi que Jean Cousin excellait à composer des figures fantastiques, des mascarons et des chimères. Mais ce savant antiquaire ne nous dit pas où l'on trouve des compositions de ce genre.

A LA VENTE DENON, en 1826, deux scènes du *Jugement dernier* furent vendues 221 francs; mais à en juger par un tel prix, il n'est pas permis de croire que ces morceaux fussent de la main du maître.

Outre les peintures dont nous avons parlé dans le cours de cette biographie, on cite, de Jean Cousin, un *Calvaire* remarquable par la fierté du dessin, et le grand goût des ajustements; nous en avons reproduit la gravure, très-rare.

Il y avait des vitraux peints par lui au château d'Anet, et il paraît qu'on en voit encore au château d'Écouen.

Nous reproduisons l'inscription fort libérale que Jean Cousin avait inscrite sur un de ses livres, avec sa signature : « Ce livre appartient à Jean Cousin et à ses amis. »

Impr. [illegible], rue Damiette, 2



*École Française.* *Histoire, Allégories.*

# MARTIN FRÉMINET

NÉ EN 1567. — MORT EN 1619.



Il est difficile de comprendre qu'un peintre qui a été, de son temps, aussi célèbre que Fréminet, ait été si vite oublié et soit maintenant si peu connu. Déjà, sur la fin du dix-septième siècle, on ne songeait plus à lui, et dans ses graves Entretiens avec l'ingénu *Pymandre*, Félibien a pu dire : « Vous serez obligé de m'avouer qu'il n'y a guère eu de peintres dont la réputation ait moins duré que celle de Fréminet, car je n'entends point parler de lui, je ne vois aucun de ses ouvrages dans les cabinets, et, si j'ose vous parler librement, je vous dirai qu'ayant considéré plusieurs fois la chapelle de Fontainebleau, je n'ai rien trouvé qui m'ait pu plaire, quoique j'aie tâché de me conformer en quelque sorte au jugement de ceux qui en faisoient état, à cause peut-être que, l'ouvrage n'étant fait que pour les sçavants, j'ai trop peu de connoissance pour en découvrir les beautés. — Il est certain, repartis-je, que ce qu'il y a

dans les peintures de Fréminet de plus à estimer, n'est pas connu de tout le monde, parce qu'il s'est éloigné de la nature, et c'est aussi ce qui les a rendues si peu recherchées. Car, encore qu'un peintre possède le dessin, qui est la base de tout son art, néanmoins s'il ne sçait s'en servir agréablement par des dispositions aisées, par des actions naturelles, par des expressions agréables, et que tout cela ne soit accompagné de couleurs, d'ombres et de lumières bien conduites et bien entendues, il est certain que non-seulement les personnes les moins connoissantes en cet art ne se plairoient point à voir de tels ouvrages, mais aussi les sçavants qui se lassent bientôt de les regarder. »

Ce n'est donc pas seulement parce qu'il existe très-peu d'ouvrages de Fréminet que son nom est presque tombé dans l'oubli, c'est parce que sa manière tendue, prétentieuse et violente ne convenait pas à l'esprit français, toujours enclin à préférer les grâces naturelles, la force contenue et le génie tempéré. Mais comment il arriva que Fréminet fut, sous le règne de Henri IV, le premier peintre de notre pays, je dis le premier en titre, cela s'explique par le peu d'artistes qui se formèrent en France à la fin du seizième siècle, grâce aux agitations de la guerre civile et aux fureurs de la Ligue. A l'époque où florissait Martin Fréminet, c'est-à-dire de 1608 à 1619, il était à peu près le seul à Paris qui eût de la réputation, car Simon Vouet n'était pas encore venu d'Italie, Poussin était jeune et obscur, Toussaint Dubreuil était mort ; il n'y avait donc en vue que Jacob Bunel qui mourut en 1614.

Martin Fréminet était le fils d'un peintre assez médiocre *qui peignait des canevas pour travailler de tapisserie ;* il était né le 24 septembre 1567, à Paris, et il avait été élevé chez son père où il avait eu pour condisciple Toussaint Dubreuil. Fort jeune, il eut à Paris quelques travaux, et il peignit notamment, pour l'église Saint-Josse, un *Saint Sébastien* qui n'existe plus, mais dont nous connaissons une estampe par Philippe Thomassin : c'est une grande figure d'une longueur démesurée qui affecte déjà la désinvolture florentine et qui est aussi loin de la nature que de la grâce. On peut voir d'après ce début que Fréminet était Italien par son éducation. Malgré cela, ou plutôt à cause de cela même, il voulut faire le voyage d'Italie. Il partit donc pour Rome à l'âge de vingt ans ou environ, et il y arriva sous le pontificat de Grégoire XIII, vers l'année 1688, au moment où le Josépin commençait à faire parler de lui. « Comme il avoit de l'esprit et qu'il étoit bien fait, dit Félibien, Fréminet se fit beaucoup d'amis. Le cavalier Joseph Pin fut un des peintres avec lesquels il contracta une étroite amitié ; néanmoins ce ne fut pas sa manière qu'il se proposa d'imiter : il suivit plus volontiers celle du Caravage ; mais pourtant il s'attacha principalement à étudier les ouvrages de Michel-Ange... » Il y a ici une erreur, et nous ne sommes pas le premier à la relever[1], Fréminet n'eut jamais rien de commun avec le Caravage ; non-seulement il fut l'ami de Josépin qui détestait et dénigrait hautement la manière caravagesque, et qui certainement ne se fût pas étroitement lié avec un partisan de son ennemi ; mais le goût de l'élégance, incompatible avec le naturalisme grossier du Caravage, était devenu le trait distinctif de l'école française, aussi bien en peinture qu'en sculpture, depuis l'arrivée du Primatice, et Fréminet avait été façonné comme les autres à la recherche des contours raffinés, de la distinction des formes et de ces attitudes que l'on croyait d'autant plus nobles qu'elles étaient moins naturelles. Fréminet alla droit à Michel-Ange ; il l'avait admiré, ne le connaissant que par ses faibles imitateurs et par les estampes. Quel dut être son enthousiasme lorsqu'il vit les miracles de la chapelle Sixtine ! Jamais peintre ne fut plus complétement dominé ; Fréminet ne vit plus dans son art que des lignes imprévues, des mouvements fiers, des raccourcis prodigieux propres à mettre en relief la science anatomique du peintre. La nature, qu'il avait fort peu étudiée, d'ailleurs, ne fut plus pour lui qu'une lettre morte ; il apprit par cœur ces terribles et herculéennes figures qui se tordent, se tourmentent, se renversent ou se précipitent dans le *Jugement dernier*, de Michel-Ange, comme autour des Sibylles et des Prophètes. La couleur, dont il n'eut jamais le moindre sentiment, il la considérait et l'employait uniquement pour faire voir et faire valoir son

[1] M. Vitet l'a fait remarquer avec beaucoup de justesse dans sa belle Étude sur Lesueur : « Fréminet, dit-il, avait horreur du style grossier et sans façon des *naturalistes :* Michel-Ange était son dieu. Mais il peignait d'un ton noirâtre et prononçait très-fortement ses ombres : c'est de là qu'est venue la méprise. Les peintures de Caravage sont noires, celles de Fréminet le sont aussi ; on en a conclu qu'ils étaient de la même famille, tandis qu'au fond, c'est l'eau et le feu. »

dessin ; aussi son coloris n'est-il ni vrai, ni vraisemblable, mais purement idéal et de convention. Quant à sa manière de peindre, elle devint sobre jusqu'à la sécheresse, inconsistante et mince comme un simple lavis. On ne cite de lui aucun autre ouvrage fait à Rome, que la décoration d une façade de palais qu'il peignit en clair-obscur, c'est-à-dire sans autre couleur que le noir et le blanc, genre de peinture qui eut toujours les préférences des peintres dessinateurs.

De Rome, Fréminet se rendit à Venise, mais la couleur des Vénitiens n'avait rien qui pût le toucher,



CHUTE DES ANGES (Chapelle de Fontainebleau).

subjugué, absorbé qu'il était par le génie de Michel-Ange. Il demeura donc absolument le même et, après un long séjour en Lombardie, il passa en Savoie où ses talents furent appréciés et employés par le souverain de ce pays, qui était en ce temps-là un simple duc, Charles-Emmanuel, dit *le Grand*. Cependant il n'y avait pas alors en France un seul artiste capable d'entreprendre des peintures monumentales, du moins des peintures à fresque ou à l'huile, car la peinture sur verre était encore pratiquée avec beaucoup d'éclat, témoin les verrières de Saint-Eustache et de Saint-Étienne-du-Mont ; les émailleurs faisaient merveille et les crayons délicats de Daniel Dumoustier, ces crayons si savants et si bien sentis, prouvaient assez que la flamme sacrée n'était pas éteinte. Fréminet, revenu en France après la mort de Toussaint Dubreuil et de Pierre Dumoustier l'aîné, se trouva donc appelé naturellement, par l'importance de ses études et son incontestable savoir, à continuer les grandes décorations du château de Fontainebleau, qui était le principal théâtre ou

s'exerçaient, depuis près d'un siècle, tous les artistes français. On sait aujourd'hui d'une manière sûre en quel temps Fréminet fut nommé peintre du roy, *au lieu et par la mort* de Dumoustier l'aîné [1].

On raconte qu'un grand d'Espagne, étant allé visiter Fontainebleau, se montra fort scandalisé de ce que la chapelle de la Sainte-Trinité était justement le lieu le plus négligé de tout le château, et déclara qu'il ne voulait plus rien voir dans un palais où Dieu était plus mal logé que le roi. Henri IV, ayant été informé de ce propos, résolut de faire décorer magnifiquement la chapelle, et il chargea Fréminet de ce travail. C'était une grande machine, et il n'y fallait rien moins que le savoir acquis par Fréminet dans l'étude obstinée d'un maître sublime. Du reste, une œuvre de ce genre allait mettre en lumière toutes les qualités du peintre français et faire ressortir tous ses défauts : son dessin mâle, hardi et fier, malheureusement trop renouvelé de Michel-Ange; sa couleur fausse et dure qui attriste le regard, l'abondance de ses inventions, tantôt embellies par des réminiscences heureuses, tantôt gâtées par des imitations flagrantes. Quoi qu'il en soit, ce n'était pas un artiste vulgaire qui pouvait entreprendre une aussi importante décoration, et l'on peut dire que Fréminet fut, sous bien des rapports, à la hauteur de cette illustre besogne. S'il y poussa jusqu'à l'excès la violence des mouvements, le maniéré des contours, du moins il y montra un certain sentiment du grandiose, une noble préférence pour le style et une exagération en sens contraire de la trivialité. La voûte de la chapelle était la partie principale du vaste travail de Fréminet. Les compartiments de cette voûte lui donnaient à remplir cinq grandes compositions centrales reliées entre elles par quatre ovales intermédiaires et par les quatre peintures qui devaient occuper les quatre angles. La première peinture, celle qui est au-dessus de la tribune, représente Noé qui obéit au commandement de Dieu en faisant entrer sa famille dans l'arche qu'il vient de construire. Lucifer et ses complices précipités dans les abîmes par l'archange Michel assisté des anges Raphaël et Uriel, forment la seconde composition qui se divise en trois groupes symétriques et se termine par la figure étoilée de l'archange. C'est ici peut-être que Fréminet a le plus ouvertement emprunté ses figures de Michel-Ange. Ces anges robustes et musculeux, jeunes Hercules de l'Olympe chrétien, qui présentent dans leur chute les raccourcis les plus inattendus et les plus étranges postures, se montrant la tête entre les genoux ou bien le front sur la même ligne que les talons, rappellent si bien les corps des damnés que les démons du *Jugement dernier* entraînent dans l'enfer, qu'au premier abord on croit reconnaître des figures qui auraient été simplement copiées, ou peintes d'après un souvenir de fraîche date. Moins torturées, plus naturellement fières, plus sagement grandes, la figure de l'archange Michel et celles de quelques-uns des anges qui l'assistent sont plus belles par cela seul que l'intention du pastiche y est plus voilée. Le troisième tableau est une image du paradis. Dieu y paraît environné des puissances célestes qui sont rangées selon les

[1] A la suite d'un « Estat des officiers domestiques du Roy pour l'année 1599, » M. Léon de Laborde cite : « l'Estat des mutations advenues dans le dit estat du Roy depuis le 20 février 1603 jusques au dernier jour de mars 1604, » où on lit : *Peintres et Vallets de chambre* : Martin Freminet, au lieu et par la mort de Dumoustier l'aîné. » (*La Renaissance des arts à la Cour de France, par le comte de Laborde, membre de l'Institut*; *Paris, Potier*, 1850, tome Ier, pages 233 et 250.) Félibien commet une erreur lorsqu'il dit, d'une part, que Freminet, parti pour Rome à vingt-cinq ans, revint en France après avoir passé quinze ou seize ans en Italie; d'autre part, qu'il fut appelé pour remplacer Dubreuil qui venait de mourir. Dubreuil mourut le 22 novembre 1602, ainsi qu'on en trouve la preuve dans le *Journal* de l'Estoille. Or Fréminet, s'il était parti pour Rome à vingt-cinq ans, aurait dû partir en 1592, et s'il était resté seize ans en Italie, il n'aurait pu revenir que vers 1608. Il y a également une erreur dans la *Notice des tableaux du Louvre*, où il est dit que Fréminet, après un séjour d'environ seize ans en Italie, où il était allé à l'âge de vingt-cinq ans, fut nommé, en 1603, premier peintre de Henri IV, et qu'il fut chargé à cette époque de peindre la chapelle de Fontainebleau, travail qu'il ne commença qu'en 1608. Si Freminet était parti en 1592, il n'a pu, encore une fois, revenir en 1603, après un séjour d'environ seize ans en Italie. Ce qui met tous les biographes d'accord, c'est l'estampe de la *Sainte Famille* gravée à Rome en 1589, par Philippe Thomassin, d'après Martin Freminet. Cette estampe doit faire supposer que Freminet était arrivé l'année précédente, eu égard au temps qu'il faut à un peintre pour se faire connaître, et à un graveur pour exécuter une planche au burin. De 1588 à 1603, nous avons les quinze ans ou seize ans de séjour en Italie, dont parle Félibien, et comme le dit ce biographe, c'est bien, en effet, peu de temps après la mort de Toussaint Dubreuil que Freminet fut nommé peintre ordinaire du roi.

degrés de la hiérarchie d'en haut, accompagnées de la Justice et de la Miséricorde, lesquelles intercèdent



BAPTÊME DE JÉSUS

pour la conservation du genre humain et que l'on voit dans un temple ouvert, enrichi de colonnes et décoré, dans les entre-colonnements, de figures symboliques peintes en couleur de bronze. Là trouvent

aussi leur place les Heures, filles du Temps et portières du ciel, car Fréminet ne s'est point fait scrupule d'introduire des êtres mythologiques dans le séjour des anges, comme son grand modèle Buonarotti avait introduit le nautonier du Styx parmi les figures de l'enfer catholique. Le peintre a représenté dans le tableau suivant, qui est le quatrième, l'ange Gabriel recevant de Dieu l'ordre d'annoncer à la Vierge qu'elle concevra le Messie, et dans le cinquième tableau, les anciens pères de l'Église retenus aux limbes et se réjouissant à la nouvelle du mystère de l'Incarnation, c'est-à-dire de la venue de Jésus-Christ. Derrière l'autel, sous une arcade, l'artiste a peint l'*Annonciation*, et sur les trumeaux qui séparent les fenêtres, les grandes figures des rois de Jérusalem, Saül, David, Salomon, Roboam, Abia, Aza, Josaphat et Joram. Dans les quatre compartiments ovales, sont symbolisés les quatre éléments, et les emblèmes de la Religion, de la Foi, de l'Espérance et de la Charité, remplissent les angles de la voûte. A droite et à gauche des rois de Jérusalem, l'œil se repose un instant sur les figures des Patriarches et des Prophètes peintes en clair-obscur, et des médaillons alternant avec ces grisailles achèvent l'ensemble de cette décoration exubérante, mouvementée et terrible.

Les peintures de Martin Fréminet, exécutées à l'huile sur plâtre, avaient beaucoup souffert de l'humidité et se ressentaient du triste état d'abandon dans lequel était resté longtemps le château : quelques-unes étaient presque entièrement détruites ; toutes étaient altérées. Heureusement qu'une restauration intelligente les a rendues à la vie[1], peut-être en leur prêtant trop de nouveauté et de fraîcheur en les rajeunissant outre mesure. Il serait sans doute difficile, dans cet état de restauration, de juger les peintures de Fréminet en ce qui touche l'exécution et le coloris ; mais du moins la partie la plus élevée et la plus essentielle de son talent y est mise en relief. Je parle de cette science anatomique de dessin qui serait plus sympathique et paraîtrait plus sincère, plus réelle, si elle se montrait avec moins d'ostentation ; je parle de ce modelé qui serait plus magistral, s'il était moins ressenti. Nous ne savons ce que pensèrent de lui les contemporains de Fréminet ; toutefois il est vraisemblable qu'un imitateur aussi forcené de Michel-Ange dut offusquer cet esprit français auquel répugnent les exagérations de tout genre ; on peut le croire d'après ce passage de Félibien, qui écrivait sur la fin du siècle dans lequel Fréminet avait jeté son éclat : « Il est vrai que Fréminet n'avoit pas une manière de peindre qui pût plaire à tout le monde : elle étoit, comme je vous l'ai déjà dit, fière et terrible, donnant à ses figures des mouvements trop forts et marquant tellement les muscles qu'ils paroissent jusque sous les draperies ; de sorte que ses ordonnances sont presque toutes étudiées et recherchées à la manière des Florentins, et non pas naturelles et aisées. » Quant au coloris de ce maître, il était d'autant plus âpre que Fréminet affectait de mépriser cette partie de l'art et pensait, en la sacrifiant, donner plus de valeur à son dessin et à sa peinture plus de style. Il existe au Louvre un tableau de Fréminet qui donne une idée de sa couleur : *Mercure ordonne à Énée d'abandonner Didon*. Il est difficile de peindre d'une façon plus mince, plus pauvre et plus ingrate ; les tons ne sont pris ni dans la vérité, ni dans une harmonie purement idéale qui en tiendrait lieu ; les chairs ont l'aspect de la baudruche ; le tableau n'est pas enveloppé, n'est pas un, et les figures y sont juxtaposées comme les couleurs. Mais les peintures de Fontainebleau étaient colorées d'une manière encore plus sauvage : les ombres étaient noires, les chairs *brique* et les draperies ne présentaient que ces teintes banales qui sont, pour ainsi parler, les poncifs de la couleur, comme il y a les poncifs de la forme.

Malgré tout, Martin Fréminet eut en France le rang et le titre qu'avaient eus le Rosso, le Primatice et Nicolo dell' Abbate. Après la mort de Henri IV, la reine Marie de Médicis le nomma chevalier de l'ordre de Saint-Michel. En 1609, il figurait dans « l'estat des officiers domestiques du roy, en qualité de *peinctre et vallet de chambre de Sa Majesté*, » aux appointements de cent livres tournois ; mais il paraît qu'il eut aussi le titre de premier peintre du roi, car il est ainsi nommé dans les registres baptistaires de la paroisse d'Avon-Fontainebleau. Ces registres, soigneusement dépouillés par M. Léon de Laborde, membre de l'Institut,

[1] Cette vaste et difficile opération, qui embrassait trente-sept peintures, est due à M. Théodore Lejeune qui l'a terminée avec succès en 1856.

font voir que Martin Fréminet, *Parisien*, était en étroites relations de parenté ou d'amitié avec beaucoup d'artistes éminents. Il tient sur les fonts, successivement, le fils d'Antoine Tabouret, jardinier du roi; le fils de Guillaume Mortillon, charpentier du roi en son château de Fontainebleau ; un enfant de Claude Martin, architecte du roi ; et dans ce dernier baptême, en date du 29 mai 1604, il a pour commère la veuve de



SAINT JEAN (*Musée d'Orléans*).

maître (Toussaint) Dubreuil. Des mêmes documents, il résulte que Martin Fréminet avait épousé Françoise de Hoey, fille du Hollandais Jean de Hoey, peintre du roi et garde de tous ses tableaux, et sœur de Claude de Hoey, qui fut aussi peintre du roi. Enfin les registres mortuaires de la paroisse d'Avon nous donnent la date exacte de la mort de Fréminet. « Le mardi dix-huitième jour de juin mil six cent dix-neuf, est mort honorable homme, Martin Fréminet, chevalier des ordres du roy et maistre peinctre de Sa Majesté. — Requiescat in pace. Amen. — Il a été enterré à Barbeaux, le mardi 9 juillet[1]. » Fréminet eut un fils qui était gentilhomme suivant la cour et qui s'appelait Louis de Fréminet.

[1] Voir le tome I[er] de *la Renaissance des arts à la Cour de France, par M. le comte de Laborde, membre de l'Institut*. C'est

Mariette, ayant voulu connaître l'épitaphe de Fréminet, la demanda à l'abbé Barthélemy, garde du cabinet des médailles, celui que devait illustrer le *Voyage d'Anacharsis*. L'abbé fit copier cette épitaphe à l'abbaye de Barbeaux et l'envoya à Mariette qui l'a transcrite dans ses notes :

D. O. M. S. Siste viator et perlege
Iacet hic Freminetus cujus penicillo debemus quod Gallia jam suo gloriatur Apelle
Quem nasci voluerunt oculorum deliciæ ; Rex, aula, virtus (si per fata liceret)
Voluissent immortalem, postquam artis suæ nobilitavit lumen et umbras
Istas hic reliquit illud verius obtinet.
Obiit anno S. R. M D.C XIX, die XVIII mensis junii [1].

Le poete Régnier, qui fut l'ami de Fréminet et qui lui a dédié une de ses satires [2], n'a pas manqué, lui aussi, de faire entendre, par voie d'allusion, que le premier peintre d'Henri IV était un autre Apelle. Pour nous, n'en déplaise à l'ombre du Juvénal français, il nous est impossible de prononcer un aussi grand nom que celui d'Apelle à propos d'un peintre tel que Fréminet. Nous ne lui devons d'autre justice que de le ranger parmi ces imitateurs de Michel-Ange qui, à Florence, s'appelaient Salviati, Vasari, le Bronzino, et qui en France n'ont jamais eu et ne sauraient avoir un succès durable. Comme les artistes à la suite de ce dangereux et sublime maître, Fréminet a pris le plus souvent la boursouflure pour la fierté, et la grimace pour l'expression; il n'a eu pour tout style qu'une froide affectation de désinvoltures élégantes, dans lesquelles on ne trouve pas même la grâce quelquefois auguste du Primatice, ni la science hautaine de Bandinelli, ni l'élan voluptueux du Parmesan.

CHARLES BLANC.

dans les *Additions* au tome Ier qui, à elles seules, forment un second volume, que se trouvent les précieux documents puisés dans les registres de la paroisse d'Avon ; ces deux premiers volumes, pleins de faits curieux, répandent une vive lumière sur cette époque de la Renaissance, qui, malgré l'éclat qu'elle a jeté dans l'histoire, présentait beaucoup d'obscurités de détail et de nombreuses incertitudes touchant les personnes et les choses.

[1] « Je vous envoie, mon cher ami, l'épitaphe de Fréminet que vous m'avez demandée depuis longtemps, et qu'on a copiée fidèlement sur le tombeau. Je vous embrasse tendrement. L'abbé *Barthelemy*. Lundi, 25 mars, rue Colbert. » (Note de l'*Abecedario*.)

[2] C'est la dixième et dernière de l'édition de 1608, et la douzième dans l'édition donnée en 1823 par M. Viollet-le-Duc.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

Martin Fréminet a gravé à l'eau-forte une estampe, qui est décrite en ces termes, dans le huitième volume du *Peintre-graveur français* de M. Robert Dumesnil :

*La Vierge et l'Enfant Jésus*. La Sainte Vierge, assise sur un mur et posant l'un de ses pieds sur une élévation de deux marches, occupe le milieu de l'estampe. Elle est dirigée à gauche et retourne la tête du côté opposé, en tenant sur elle l'Enfant Jésus emmailloté qu'elle contemple avec amour, tout en relevant un rideau de la main droite. Les têtes sont ceintes d'auréoles rayonnantes. On lit à la gauche du bas : *Calisti Ferantis formis. Phls et Jo. Turp*e (ces derniers mots signifient : *Philippus Thomassinus et Joannes Turpinus excudebant*). Dix-huit centimètres cinq millimètres sur douze centimètres deux millimètres.

Le MUSÉE DU LOUVRE renferme un tableau de Martin Fréminet : *Mercure ordonne à Énée d'abandonner Didon*. Au premier plan, à gauche, Énée est assis près d'un lit sur lequel Didon repose; un amour lui attache son cothurne. A droite, dans les airs, Mercure montre Didon, et deux amours soulèvent une draperie. Dans le fond, deux femmes. Toile de deux mètres quarante-neuf centimètres sur un mètre soixante-dix-huit centimètres. Ancienne collection.

VENTE GUYOT, 1800. Venus, accompagnée par les Amours, poursuit et chasse un sanglier. Le sujet se détache sur un fond de paysage. Morceau d'un ton de couleur séduisant, dit le catalogue. Toile, trente-deux pouces sur quarante-six. 51 fr.

Judith, au moment où elle vient de détacher la tête d'Holopherne, la présente à sa servante, qui tient un sac ouvert pour la recevoir. Bois, vingt pouces sur quinze 15 francs.

IMP. GÉRARD ET Cie, ..., RUE ...



*École Française.* *Scènes familières.*

# LES FRÈRES LE NAIN.[1]



Sous ce nom de Le Nain se cachent ou plutôt se confondent trois peintres vigoureux, simples et vrais, Louis, Antoine et Mathieu Le Nain, frères par le style autant que par le sang, et si semblables entre eux que leurs prénoms ont pour ainsi dire disparu de l'histoire et se sont effacés de l'esprit des amateurs. Il n'y reste que ce nom de famille devenu comme le terme générique d'une manière de peindre, et qu'on applique indifféremment aux tableaux des trois frères, en disant : voilà un *Le Nain*.

C'est une justice à rendre au XIXe siècle, qu'il est éminemment historique. Pour ne parler ici que de la peinture, son histoire, si longtemps négligée et par cela même obscurcie, est aujourd'hui remise en honneur. Et au milieu de cette investigation universelle du passé, les Français n'ont pas cette fois oublié la France. Ici l'on s'occupe de Chardin, et M. Hédouin père publie sur ce maître charmant une notice substantielle, excellente. Là c'est M. Walferdin qui sauve les toiles, les dessins, les eaux-fortes de Fragonard, et le remet au jour tout brillant

[1] Il n'existe pas de portrait; rien n'établit que celui qui se voit au musée du Puy soit authentique.

de ses quarante ans d'oubli. Dans ses *Peintres provinciaux*, M. de Pointel restaure avec amour, mais d'une plume un peu précieuse, les figures de Finsonius et de Jean Darel, deux Belges francisés, celles de Quintin Varin, et de quelques autres peintres de la Normandie et de la Provence. Dans sa *Galerie de portraits*, M. Arsène Houssaye trace librement de jolis pastels littéraires sur les peintres à la mode du XVIII$^e$ siècle, notamment sur Boucher. M. Anatole Dauvergne s'en va vérifier à Coulommiers le nom de Valentin et découvre que ce fier maître appartient à la famille des Boullongne. M. Houel de Louviers écrit un mémoire intéressant sur Jouvenet, et pendant que M. Robert Dumesnil décrit l'œuvre des peintres-graveurs français et donne un Bartsch à notre école, M. Champfleury retrouve par morceaux les titres perdus des frères Le Nain, et les consigne avec bonheur dans une brochure vive, décousue, mais spirituelle[1].

C'est dans les manuscrits du savant bénédictin dom Grenier, conservés à la Bibliothèque nationale, qu'a été découverte la seule pièce un peu importante qui soit maintenant acquise à l'histoire touchant les frères Le Nain. « Louis et Mathieu Le Nain, dit la note de dom Grenier, étaient parents de Gilles Le Nain, prêtre-vicaire de la paroisse de Saint-Pierre-le-Viel, mort en 1678. Ces frères étaient tous trois habiles peintres. Les derniers excellaient dans l'histoire et les paysages, mais principalement dans les tabagies. Florent-le-Comte nous dit bien qu'ils étaient de Laon; mais il nous laisse ignorer l'année de leur mort; lui-même, peut-être, n'en savait rien. Les mémoires manuscrits de M. Leleu sur la ville de Laon nous apprennent que les trois frères, d'un caractère différent, furent formés à Laon par un peintre étranger qui leur donna les éléments de la peinture pendant l'espace d'un an. Ensuite ils passèrent à Paris pour s'y perfectionner, demeurant dans la même maison. Antoine était l'aîné. Il fut reçu peintre le 16 mars 1629, dans l'enceinte de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, par le sieur Plantin, avocat, qui en était bailli. Il excellait dans la miniature et dans les portraits en raccourci. Lui et ses deux frères furent reçus le même jour à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Leurs lettres de réception sont datées du 1$^{er}$ mars 1648 et signées par le célèbre Le Brun. Louis était pour les portraits en buste. Il mourut à trois jours de son frère aîné; l'un et l'autre ne furent point mariés. Mathieu leur survécut. Il avait été reçu peintre de la ville de Paris le 22 août 1633, et le 29 du même mois, lieutenant de la compagnie bourgeoise du sieur Duri, en la colonnelle de M. de Sève. Il obtint, le 13 septembre 1662, des lettres de *committimus*, en qualité de peintre de l'Académie royale... »

Voilà des renseignements précis, auxquels on peut se fier. Le grave bénédictin qui nous les a transmis avait été chargé par la congrégation de Saint-Maur de recueillir tous les documents relatifs à l'histoire de la Picardie. On sait que les religieux de cet ordre illustre avaient formé le vaste projet d'une histoire complète de la France, et avaient pris chacun une province pour champ de leurs études. La Picardie échut à dom Grenier, et pendant plusieurs années on le vit battre le pays, explorer les bibliothèques, les couvents, les fabriques des églises, même de village, fouiller enfin les moindres hameaux. Ce n'est donc pas à tort que M. Champfleury regarde comme précieux le manuscrit de ce savant homme. Nous y voyons que les frères Lenain s'appelaient Antoine, Louis et Mathieu; qu'ils eurent le même maître, un peintre étranger; qu'ils vinrent ensemble à Paris et habitèrent la même maison; qu'ensemble et le même jour, 1$^{er}$ mars 1648, ils furent reçus à l'Académie royale de peinture et de sculpture (Académie de création récente, dont la première assemblée s'était tenue un mois avant, rue des Deux-Écus); qu'enfin leurs lettres de réception furent signées par Charles Le Brun, un des douze fondateurs. Quant à leur naissance, elle est fixée par Mariette, qui fait naître Antoine en 1588 et Louis en 1593.

Cette fraternité des Le Nain, élevés à la même école et vivant ensemble, explique assez la parenté de leurs manières, et qu'on les ait si longtemps confondus sous un seul nom. Il paraît cependant qu'Antoine, l'aîné, se livra de préférence à la miniature, car il y excellait, dit le manuscrit de dom Grenier, ainsi que dans les portraits *en raccourci*, terme qui, sous la plume du bénédictin, doit signifier *en petit*. C'est donc plutôt entre Louis et Mathieu qu'il y aurait eu collaboration pour les sujets d'histoire, les paysages, et principalement pour les tabagies, les *mendiants* et les *paysans* dont se compose presque tout leur œuvre.

[1] *Essai sur la vie et l'œuvre des Le Nain, peintres laonnois, par Champfleury.* Paris et Laon, 1850.

Quoi qu'il en soit, ce Le Nain (Louis ou Mathieu) est un véritable peintre français, un Français de pur sang. Contemporain de Callot, de Valentin, du Poussin et de Claude, il n'a pas, comme eux, voyagé en Italie. Aucun élément étranger n'est venu tempérer sa rudesse gauloise. S'il est vrai que le maître des trois frères ne fût pas Français, il est certain du moins qu'il ne *maniéra* point ses élèves, et ne leur apprit que deux choses : bien voir et bien peindre. Aussi reconnaît-on un Le Nain à ceci : qu'il est à la fois plein de vérité et de caractère. Je veux dire que ce n'est pas seulement une vérité naïve, une fidèle traduction de la nature, mais une vérité puissante, mâle et sérieuse, dans laquelle apparaît l'involontaire interprétation du maître. Un fonds d'honnêteté et de



LE REPAS DE FAMILLE.

modestie se fait voir dans l'œuvre de ces dignes peintres. Leurs modèles sont des pauvres; les personnages qui se meuvent sur leurs toiles ou plutôt qui s'y reposent, sont des hommes du peuple, des artisans, des laboureurs, des mendiants aussi, non pas de ceux qui gémissent en demandant l'aumône, mais de ceux à qui on voudrait la faire sans qu'ils la demandent. Vous voulez savoir quels titres portent les ouvrages des Le Nain? C'est *l'École champêtre, la Danse des petits paysans, le Forgeron, le Repas de famille*, tout ce qu'il y a de plus simple, de plus vulgaire, oui de plus vulgaire, mais cette vulgarité frappe, elle étonne; la scène, qui paraissait indifférente quand on l'avait vue dans les champs ou au détour d'une rue, vous arrête à coup sûr, dès qu'on la rencontre en un tableau de Le Nain. *Le Forgeron!* Il n'est guère possible de parcourir la galerie du Louvre, sans être attiré, d'abord par l'effet de cette composition, ensuite par le caractère des têtes. La lumière y joue un grand rôle comme dans la plupart des tableaux du maître. Un maréchal met son fer au feu, et, en

attendant que le fer rougisse, il se tourne vers le spectateur. Les flammes du foyer jettent sur la forge des clartés vives et de grandes ombres, un contour de lumière dessine fortement la silhouette des figures et les enlève vigoureusement sur leur fond. Mais il n'y a dans le tableau d'autre mouvement, pour ainsi dire, que celui du clair-obscur. Les figures sont tranquilles et dans l'attitude de la réflexion. La femme du forgeron debout auprès de lui, les mains l'une sur l'autre, et vue de face, regarde devant elle d'un air triste et résigné. Les enfants ne font rien; l'aîné seul tire machinalement le soufflet de la forge; l'aïeul, assis au premier plan, tient à la main une dame-jeanne, mais sans songer à boire et paraissant préoccupé de toute autre chose. On dirait qu'un personnage inconnu est entré dans cette forge et a surpris ce travailleur au milieu de sa famille. Ce personnage, n'est-ce pas le peintre lui-même, devant qui chaque figure est devenue tout à coup un modèle? Il est remarquable, en effet, que ces figures n'agissent point, elles *posent*, comme l'a très-bien dit M. Champfleury. Elles regardent le public et ne se regardent pas entre elles. « On ne voit pas assez, dit cet amateur, le remue-ménage qu'entraîne une forge en activité. Ce qui me ferait croire que *le Maréchal au milieu de sa famille* n'a été primitivement qu'un *portrait*, le portrait de Le Nain et de ses parents, puisqu'une tradition populaire veut que le peintre ait été forgeron. Une preuve vient à l'appui; c'est le distingué des types, la mélancolie *triste* qu'on peut étudier dans cette toile et suivre dans l'œuvre peu considérable des Le Nain. »

Oui, ce tableau est une preuve, ou du moins une présomption grave que les Le Nain étaient du peuple, qu'ils appartenaient à cette humble et patiente race de journaliers ou de paysans, qui, au temps de Richelieu, préparaient sourdement leur émancipation future, et pendant que le cardinal-ministre méditait l'affranchissement de la bourgeoisie, s'efforçaient eux-mêmes par leur industrie, leur talent, leur entrée dans les professions libérales, de s'élever de la rude condition du mercenaire à la dignité du Tiers-État. Ce n'est pas au hasard que se font les peintres de *bambochades*, comme on les appelle, et, en général, les maîtres prennent leurs modèles comme leurs sujets là où ils les trouvent, et ils ne les trouvent que dans le monde où ils vivent. Ce n'est pas en fréquentant les cabarets que Van Dyck a pu représenter tant d'élégants et fiers gentilshommes; et ce n'est pas non plus dans la vie des cours que Van Ostade a vu ses fumeurs trapus et leur rouge trogne. Les Le Nain étaient pauvres, et il en existe un indice frappant dans les registres de l'Académie où M. Le Nain est cité comme devant encore au mois d'octobre 1649, « les deux pistoles de sa lettre de réception et un restant de la pistole par an qu'il s'était engagé de contribuer pour les besoins communs, le 3 juillet précédent[1]. » Ainsi, depuis seize mois, Le Nain devait trois pistoles et n'avait pu même en payer une. Et encore ce Le Nain était le plus riche des trois; c'était Mathieu Le Nain, dit le Chevalier. En voici les preuves :

On lit, dans un cahier manuscrit de l'École des beaux-arts, que Louis Le Nain et Antoine Le Nain, peintres de bambochades, sont morts, le premier, le 23 mars 1648; l'autre, le 25 mai 1658. D'un autre côté, un état mortuaire conservé à l'Académie, d'un grand nombre de premiers académiciens, et dont il est fait mention dans les notes de M. Hultz, constate qu'Antoine Le Nain n'aurait survécu à son frère que de deux jours, et serait décédé le 25 mai 1648. Si l'on rapproche ces deux documents, on verra qu'il existe dans le premier une double erreur provenant, à n'en pas douter, de la négligence du copiste. Au lieu de 25 mai 1658, il faut lire : 25 mars 1648. De cette manière, les manuscrits sont d'accord, et l'on arrive à ce fait incontestable, que les deux frères Louis et Antoine sont morts à deux jours d'intervalle l'un de l'autre; je dis incontestable, parce qu'à l'autorité de l'état mortuaire se joint celle de dom Grenier. Et ce qui prouve que c'est en 1648 et non en 1658 que les deux frères sont morts, c'est qu'il n'est plus question d'eux dans les registres de l'Académie, où leur signature même ne se trouve nulle part. Reçus académiciens en mars et morts dans le courant du même mois, il n'est pas surprenant que les frères Le Nain n'aient pas eu occasion de signer les procès-verbaux des séances. — Donc celui qui, au mois d'octobre 1649, devait encore les deux pistoles de sa lettre, était bien Mathieu Le Nain, dit le Chevalier, qui mourut le 20 août 1677, à l'âge de soixante et dix ans.

Mais comment survient-il tout à coup un chevalier dans cette modeste et obscure famille? C'est que Mathieu

[1] Notes de M. Hultz, un des premiers académiciens ordinaires. Ces notes, en ce qui touche les Le Nain, sont du reste fort embrouillées, et à travers beaucoup d'erreurs il n'a pas été facile d'y démêler le vrai.

Le Nain, peignant bien le portrait, voulut se pousser à la cour. Mazarin s'était fait peindre par lui, et le portrait du cardinal avait si bien réussi que Mathieu en fit son morceau de réception à l'Académie. Pour comprendre toutefois que le cardinal n'ait pas gardé pour lui son portrait, il importe de savoir que Mazarin était le grand protecteur de l'Académie, qui peut-être avait elle-même demandé le portrait du premier ministre. Quoi qu'il en soit, ce portrait a disparu, et l'on n'en connaît aucune gravure. En revanche, deux éditeurs nous ont donné récemment des gravures du portrait de Cinq-Mars par Le Nain, qui se voit aux galeries de Versailles.



LE CORPS DE GARDE [1].

« Le Nain en présence de Cinq-Mars! s'écrie M. Champfleury, l'entrevue dut être bizarre. Le peintre de la vie domestique vis à vis de l'aventurier, le peintre des haillons du pauvre devant le favori enrubanné de Louis XIII! Je vois bien à terre dans ce tableau, jetés comme *effet*, une cuirasse, un casque fermé, toutes choses que pouvait peindre Le Nain; mais encore ces cuirasses et ces casques sont confits dans l'or. Aussi faut-il séparer nécessairement le Le Nain aux portraits, des autres Le Nain peintres de la vie paysanne. » L'honneur d'avoir peint le cardinal-ministre et le jeune favori de Louis XIII, dut donner un grand relief à Mathieu Le Nain. Aussi

[1] Ce magnifique tableau, œuvre capitale des Le Nain, appartient à M. George, et manque à notre musée du Louvre.

fut-il appelé à peindre Maria de Médicis, comme nous l'apprend dom Grenier dans ce passage de son manuscrit : « On dit de lui que tirant le portrait de la reine-mère, le roi Louis XIII présent dit que *la reine n'avait été peinte jamais dans un si beau jour* », mot précieux qui, dans la bouche de Louis XIII, assez bon peintre lui-même, n'est pas l'expression d'un éloge banal donné au hasard; c'est, en effet, par le talent de mettre les figures dans leur jour que se font remarquer tous les Le Nain[1].

Pour en revenir à nos peintres de *sujets communs et bas*, comme disent naïvement les anciens livres d'art, Félibien et autres, ce qui frappe au premier coup d'œil dans leur œuvre, c'est le caractère sérieux de presque toutes leurs figures. Considérons, par exemple, *la Danse de petits paysans*, gravée par Bannermann. Ce sont des gamins de village qui dansent dans une pauvre chaumière au son de la musette. Il est remarquable que pas un d'eux ne rit de ce bon et joyeux rire des enfants. Ils s'amusent, ils sautent, mais sans gaîté, j'allais dire gravement. On dirait que la pensée est entrée avant l'heure dans les petits cerveaux de ces pauvres enfants, et la même observation peut se faire au sujet du *Vieux joueur de fifre*, qui se voit en Angleterre dans la collection de Straffordhouse. Quelle force d'attention dans les figures pensives des petites filles! Quel caractère dans celles des petits garçons qui, malgré la naïveté de leur âge, ont des physionomies aussi accentuées que des hommes! race vigoureuse et mûrie de bonne heure! Sous les haillons qui les couvrent, les malheureux de Le Nain sont pleins de santé, intelligents et vivaces. Leur geste a quelque chose de puissant qui rappelle la pantomime du Poussin. Ils ne gémissent point; ils sont simples, rudes et fiers. Ces haillons même ne sont pas les guenilles grotesques des mendiants de Callot ou des gueux de Rembrandt. Ce sont des habits de bure, des tabliers de capiton rouge, des jupes de tiretaine. Ce n'est pas dans la vaste maison de bois et de boue qu'on appelait Cour des miracles, là où trônait le fameux roi de Thunes, auguste chef de la monarchie des argotiers, que les Le Nain sont allés prendre leurs modèles. Ils les ont choisis ou plutôt ils les ont trouvés parmi les honnêtes paysans de la Picardie et des Flandres. On peut croire en effet qu'ils visitèrent les Pays-Bas, à en juger par le costume et le caractère de certains personnages de leurs tableaux, par exemple du *Bénédicité flamand*, et de celui que les graveurs ont niaisement baptisé *le Villageois satisfait*, où l'on voit un âne conduit par un paysan qui tient une mandoline, et qui rappelle assez les figures de Karel Dujardin.

La manière qui, sauf quelques nuances, est commune aux Le Nain, est une manière large et sobre. Leur pinceau, manié sans fougue, mais librement, caractérise chaque objet et accentue les figures en les rehaussant par des touches nettes, mâles et décidées. Leurs tons ne sont ni recherchés, ni fins, ni habilement rompus comme ceux des coloristes par excellence; sur une teinte généralement grise, quelquefois réchauffée par des draperies d'un rouge commun, se détachent les chairs toujours vivantes et bien éclairées. Beaucoup de leurs toiles peintes d'un seul ton, sur cette base neutre, ont ainsi la force et l'unité d'une puissante gravure; c'est en effet du clair-obscur qu'elles tirent le plus souvent leur valeur. La lumière des Lenain est vive; elle jette sur les figures des jours frisés, des rayons obliques, et, y produisant des ombres tranchées, elle les fait sortir de leur fond avec beaucoup de force. Sous ce rapport, ils rappellent quelquefois le Valentin. L'admirable *Corps de garde* que possède M. George, et qui provient de la galerie du cardinal Fesch, en est un exemple des plus heureux. Le relief des figures est extraordinaire, sans être acheté cependant par la dureté des ombres. Cette fois ce sont des cavaliers élégants, vêtus du costume Louis XIII, et portant la moustache retroussée sous de larges feutres à plumes rouges et bleues. Un des militaires est endormi, mais dignement, et non pas à la façon d'un homme ivre. Les autres posent comme pour leur portrait, ainsi qu'il en est de presque tous les personnages des Le Nain. Pour ajouter au piquant effet de la scène, le peintre laisse voir en un coin du tableau le feu de la cheminée, qui forme un écho affaibli de la lumière principale, et sert à en redoubler encore l'intensité.

[1] On ne connaît pas de gravure d'après ce portrait de la reine-mère, pas plus que d'après celui de Mazarin. A propos de ce dernier ouvrage, nous trouvons un renseignement curieux dans la *Description de l'Académie, par feu M. Guérin*; Paris, 1715. On lit à la page 167 : « *Tableau de 2 pieds et demi de haut sur 2 pieds*, portrait de M. le cardinal Mazarin, premier protecteur... Ce tableau est de la main d'un de messieurs Le Nain frères, qui se proposaient d'être du nombre de ceux qui devaient commencer l'établissement de l'Académie, s'ils n'avaient été surpris par la mort au commencement de l'année 1648. » Ce document prouve que si les deux frères furent de l'Académie, leur admission n'était pas encore régularisée quand la mort les surprit.

Ce tableau, qui manque à notre musée français, est présumé de Louis Le Nain, mais signé *Le Nain* tout court. Les Le Nain, car il nous faut bien les confondre jusqu'au bout, s'exercèrent à plusieurs reprises dans les sujets religieux. On connaît d'eux une *Adoration des bergers*, trois tableaux dans les églises de Paris, et quelques sujets de dévotion mentionnés par dom Grenier, et qui figuraient avant la Révolution dans les églises de Laon. On s'attend bien que l'idéalité n'est pas ce qui distingue ces tableaux, et qu'ils sont conçus et exécutés dans le sentiment de naturalisme familier à nos peintres de la vie réelle. Les vrais modèles de Le Nain n'habitent pas les cieux, mais la terre; ce ne sont ni des bienheureux ni des anges; ce sont des hommes et des pauvres.

Les Le Nain ont vécu au temps de Valentin et de Callot; mais ils ne ressemblent point à ces maîtres,



LE VIEUX JOUEUR DE FIFRE.

quoiqu'ils aient traité les mêmes sujets, des tabagies, des mendiants. Callot a fait la charge de ses héros, il a outré leurs gestes et les a enguenillés à plaisir. Valentin, en peignant les vagabonds et les aventuriers italiens, leur a prêté souvent comme une épique tournure, et a jeté jusque dans les mauvais lieux de Rome je ne sais quelle sombre poésie. Les Le Nain ont été plus simples; ils n'ont fait que de la prose, mais une prose ferme, franche et claire. Ils ont représenté le peuple dans sa robuste allure, sans l'embellir, sans l'enlaidir non plus, en lui laissant tout son caractère, peut-être même en y ajoutant une certaine dignité calme. Si je ne me trompe, les paysans de Le Nain, ses forgerons, ses travailleurs, ses pauvres, nous les trouverons cent ans plus tard, parvenus à une honnête aisance, vêtus en bourgeois et raffinés, dans les tableaux de Jean-Baptiste-Siméon Chardin.

CHARLES BLANC.

Voici le catalogue des ouvrages des frères Le Nain.

Il existe au Louvre cinq tableaux de ces maîtres :

1. *Procession dans l'intérieur d'une église*. Ce tableau admirable, mais contesté, orna le cabinet du Bailli de Breteuil et fut vendu, en 1785, 1,003 livres.

2. *Un Maréchal dans sa forge*. Ce tableau fit partie de la collection du duc de Choiseul, et il fut vendu, en 1772, 1,008 liv. Il passa dans la collection du prince de Conti, où, en 1777, il atteignit le prix de 2,460 livres.

Il y a de ce tableau deux gravures : une sur le dessin de Fragonard par Levasseur, l'autre par Weisbrod.

3. *L'Adoration des Bergers*.

4 et 5. *Intérieur de ferme*. *Scène villageoise*. Ces deux derniers tableaux ont été mal à propos retirés des greniers du Louvre.

Il y a, dans les églises de Paris, trois tableaux de Le Nain.

6. *La Nativité de la Vierge*, à Saint-Étienne-du-Mont.

7. *La Visitation* à la paroisse Saint-Laurent.

8. *La Présentation au temple*. Concédé au couvent du Temple, le 15 mars 1817.

Nous connaissons encore à Paris 3 tableaux de ces maîtres.

9. *Scène de corps de garde*. Nous avons reproduit ce tableau qui appartient à M. George, il provient de la galerie Fesch, où il fut adjugé pour 430 fr.

10. *Le Mangeur d'huîtres*. Assis devant une table, en face de son verre à demi plein, une huître dans une main, et un morceau de pâte dans l'autre, un jeune homme procède à son déjeuner. Sur la table sont placés des radis, une bouteille de vin, des plats d'argent.

Ce tableau, de la même provenance que le précédent, appartient à M. George. Il fut vendu 621 francs.

11. *Les Moissonneurs*. Tableau âpre de couleur, d'un ton grisâtre et crayeux. Il appartient à M. de Saint-Albin.

12. *Un Intérieur de ferme*. Ce tableau, propriété de M. de Montalivet, se voit au château de Lagrange.

13. *Visitation de la Vierge*. Par une décision du 15 juillet 1818, ce tableau fut concédé à l'église de Saint-Denis à Libourne.

Nous trouvons des frères Le Nain dans les musées des départements de la France :

14. *Intérieur rustique*, à Rouen.

15. *Deux hommes jouant aux cartes près d'un tombeau*, au musée de Valenciennes.

16. *Saint Michel offrant ses armes à la Vierge*, au musée de Nevers. — Don du gouvernement impérial.

17. Le portrait de Marie de Médicis.

Les catalogues des musées nationaux étrangers, celui de Florence excepté, ne révèlent la présence d'aucun tableau des Le Nain.

18. *Une Adoration des Bergers*. Galerie de Florence.

Dans la galerie de Straffordhouse, en Angleterre, est :

19. *Le Vieux joueur de fifre*. Nous en avons reproduit la gravure. Il a été gravé par Saint-Maurice.

Parmi les tableaux de M. le marquis de Bute à Lutonhouse :

20. *L'Atelier de peinture de Le Nain*. Le peintre fait un portrait d'homme, trois personnes le regardent. Collection du prince de Conti; vendu, en 1777, 500 livres.

Nous trouvons enfin, dans les anciens catalogues :

21. *Une Marchande de légumes*. Elle est accompagnée d'un enfant. Sur le même plan, un vieillard appuyé sur son bâton. — Un cheval debout, des moutons, une vache, un arrosoir, un chien et un coq. — Ce tableau faisait partie du cabinet du comte de Dubarry, et fut adjugé à sa vente pour 1,200 livres.

22. *La Liseuse*. Une femme lit à la clarté d'une chandelle. — Même cabinet, vendu 140 liv.

23. *Un Repas de famille*. Nous l'avons reproduit. Cette composition a été gravée deux fois par Cousinet, et par Weisbrod. Elle ornait la collection du prince de Conti, où elle fut vendue 1,010 livres. En 1777, à la vente Choiseul, elle avait été portée à 2,300 livres.

24. *Le Joueur de violon*, composition de huit personnes. — Vente du prince de Conti, 1777, 1,803 livres.

25. *Des Bohémiennes volant des bureurs*. Ce tableau, gravé par Tardieu, figurait dans le riche cabinet du comte de Vence, en 1759.

26. *La Nouvelle*. Une femme, qui tient un enfant, écoute la lecture d'une lettre que lit un jeune homme.

27. *Le Repas*. Une femme est à table avec ses deux enfants, figures à mi-corps. Ces deux tableaux furent vendus ensemble (prince de Conti) 601 livres.

28. *Une Étable*. Plusieurs figures, entre autres un homme qui verse du lait. — Vente du cabinet du prince de Conti : 325 livres.

29. *Le Dehors d'une maison de charité*. A la porte, un homme, vêtu de noir, faisant l'aumône. Cabinet du duc de La Vallière. — Vendu, en 1781, 400 livres.

30. *Repas de paysans*. Un paysan et sa femme prennent leur repas en dehors de leur maison. Sur le devant, une chèvre, un garçon qui renverse un panier de legumes. — Même vente : 251 livres.

31. *Le Peintre dans son atelier*. Il peint une femme belle et richement vêtue. — Même vente : 312 livres.

32. *Une Famille de pauvres gens à table*. Ils sont au nombre de quatre. — Même collection. — Non vendu.

33. *Les Quatre évangélistes inspirés par le Saint-Esprit*. Cabinet de Calonne, vendu, en 1788, 183 livres.

34. *Jésus au milieu des docteurs*. Cabinet veuve Lenglier. — Vendu, en 1788, 80 livres.

35. *Mise au tombeau*. Composition de neuf figures. Même cabinet. — Vendu 599 liv. 19 s.

36. *Un Fumeur*. Il est coiffé d'une toque ornée d'un panache. Sur la table, un pot et un verre. *Id.* 36 livres.

37. *Un Homme de loi*. Il reçoit de l'argent, que lui présente une femme qui porte un enfant. Cabinet Vincent Doujeux. — Vente 1793. Prix : 1030 livres.

38. *Un Homme conduisant une brouette*. Même cabinet. Prix : 462 livres.

39. *Le Vieillard endormi*. Il est dans un fauteuil; près de lui, sa femme fait signe à deux enfants, de faire silence. — Vente Solirène, 1812, 510 francs.

40. *Le Repas*. Autour d'un tonneau, on voit une famille villageoise, qui vient de finir son repas. Non loin une vieille conduisant une chèvre. Cabinet Denon. — Vente 1826 : 315 francs.

41. *Ménage rustique*. Dans une salle basse, une femme assise tient un enfant sur ses genoux. Une jeune fille arrive avec un seau au bras; un chien, un chat, des ustensiles. Même cabinet. — Vente : 181 francs.

A cette liste, il faut ajouter :

42-43. *Les Portraits de Mazarin et de Cinq-Mars*.

44. *La Surprise du vin*.

45. *Les Adieux de la laitière*.

46-47. *La Fête bachique*. *L'École bachique*.

Ces quatre compositions gravées par Jean Daullé.

48. *Danse de petits paysans*, gravé par Bannerman.

49. *Le Voleur pris*, gravé par Elluin.

50. *Le Marchand de cornes*, gravé par Hubert.

51. *Vive le roi!* lithographié par Schultze.

52. *Le Villageois à la fontaine*, gravé par Levasseur.

53. *Le Villageois satisfait*, gravé par le même.

Nous reproduisons la signature de l'un des Le Nain apposée au bas du tableau *le Corps de garde*, possédé par M. George.

· lenain · fecit · 1643



*École Française* *Histoire.*

# SIMON VOUET

NÉ EN 1590. — MORT EN 1649.



Le premier nom de marque qu'on rencontre, après Jean Cousin, dans les historiens ou biographes de la peinture en France, est celui de Simon Vouet. Il passe généralement pour le promoteur du grand mouvement de l'art français au dix-septième siècle, et, en quelque sorte, pour le chef de notre école. Les livres le représentent comme ayant introduit parmi nous une manière nouvelle et le *gran gusto* des Italiens. Mais si cette tradition s'est continuée dans les livres et les académies, il faut convenir qu'elle n'a guère été acceptée par le reste du monde. Le bruit de ce nom, si retentissant pendant près d'un demi-siècle, s'est affaibli étrangement, et de nos jours on a de la peine à partager, sinon à comprendre, l'engouement extraordinaire des contemporains. Cependant s'il est vrai que la *gloire n'a jamais tort*, il faut chercher les titres de celle du Vouet. Certaines circonstances de sa vie, l'état de l'art en France à l'époque où il parut, pourront aider à expliquer sa vaste renommée et son influence.

Simon Vouet naquit à Paris, non pas en 1582, mais au commencement de 1590[1]. Comme la plupart des peintres célèbres, il reçut les premières leçons et le goût de son art dans sa famille; car son père, Laurent Vouet, était peintre.

A l'âge de quatorze ans, dit-on, Simon Vouet faisait déjà des portraits remarqués, à ce point qu'encore enfant il fut appelé en Angleterre pour y peindre une grande dame. Grâce à sa réputation improvisée et à une sorte d'entregent, il obtint d'accompagner à Constantinople le nouvel ambassadeur, M. de Harlay, baron de Sancy, pour y faire le portrait du grand seigneur, Achmet I[er]. Les Turcs étaient encore trop bons musulmans pour poser. Vouet dut saisir à la volée la physionomie du sultan, durant les courts moments de la séance de réception; il le peignit ensuite de mémoire, mais fort ressemblant. Cette prouesse lui fit grand honneur et le bruit en vint jusqu'à la cour de France. Après avoir fait à Constantinople quelques autres ouvrages, sans doute des portraits, Simon Vouet reprit le chemin de l'Italie, chargé de recommandations et de brevets, et il arriva à Venise en 1612. Il y passa toute une année à étudier les grands maîtres du pays, particulièrement Paul Véronèse, dont il imita dans la suite les airs de tête et les tournures noblement maniérées.

Plein de confiance en lui-même et doué d'un talent qui la justifiait, il avait au plus haut degré l'ardeur de réussir, et justement son esprit facile et la souplesse de son caractère étaient d'un ambitieux. Dans l'espace d'un an, il se fit à Venise des amis et des protecteurs dont les recommandations l'accompagnèrent jusqu'à Rome, où il se rendit à la fin de 1613. On sent qu'un tel homme fut, aussitôt son arrivée, lancé dans le haut monde; aussi le vit-on bientôt hantant les princes, les seigneurs, les cardinaux et les *monsignori*, recevant des commandes de tableaux pour les églises de Rome, alors que cette capitale regorgeait de peintres nationaux, ami du futur pape, le cardinal Barberini, et de ses neveux, pensionné par le roi de France, prôné, fêté partout, et balançant déjà la fortune des artistes italiens les plus accrédités et le plus en vogue : c'étaient alors pourtant le Dominiquin, le Guide, André Sacchi et tant d'autres. En 1620, la réputation du Vouet est si étendue qu'il est appelé à Gênes par la famille Doria, pour décorer leur palais et peindre le portrait de Jean Charles Doria, fils du doge, et exécuter quelques tableaux, parmi lesquels un de ses meilleurs, un *Christ en croix*, est encore visible aujourd'hui dans l'église Saint-Ambroise.

Revenu à Rome après cette excursion lucrative, le peintre parisien assiste en 1623 au couronnement de son patron Barberini, devenu le pape Urbain VIII, qui aussitôt lui demande son portrait, superbe morceau, s'il en faut juger par les gravures de Claude Mellan et d'Akersloot, et toujours prévenant à l'égard des puissances, il dédie une grande composition allégorique, *l'Intelligence*, *la Mémoire*, *la Volonté*, à Marcello Sacchetto, trésorier particulier du nouveau pontife. Bientôt après il obtint la plus haute position officielle de l'art, il fut nommé prince de l'académie de Saint-Luc : c'était à Rome le maréchalat des peintres. Mais cette enviable situation n'était encore que le prélude des grandeurs qui attendaient en France Simon Vouet. Ce fut Louis XIII qui l'y rappela en 1627.

Un an ou deux avant de quitter Rome, Vouet s'y était marié, et par une faveur singulière de la fortune, cet épisode assez commun dans le pèlerinage des artistes en Italie, fatal à tant d'autres, fut heureux pour lui. La jeune fille qu'il épousa, Virginia da Vezzo, était de Velletri, pays renommé par la beauté classique de ses femmes, — semblables, dit Chateaubriand, *à des statues antiques qui marchent*. — A en croire son portrait, Virginia n'était pas un des types les plus purs de cette noble race, mais elle en avait quelques traits : de grands yeux, une abondante chevelure, le cou fort, les épaules charnues, un visage plein et rond avec un nez massif, légèrement retroussé; le tout formant un ensemble désirable. On retrouve ce caractère dans la plupart des vierges de Vouet, qui ressemblent fort à sa femme quand elles ne sont pas empruntées au Guide. Virginia Vouet

[1] Les historiens s'accordent à dire que Simon Vouet mourut à l'âge d'environ soixante ans; mais les uns placent la date de sa mort en 1641, les autres en 1649. C'est cette dernière date qui est la véritable. En effet, il est admis que Vouet avait vingt et un ans lorsqu'il accompagna l'ambassadeur Harlay de Sancy à Constantinople; or, cette ambassade ayant eu lieu en 1611, il en résulte que pour avoir vingt et un ans à cette époque, Vouet devait être né en 1590. Du reste on lit dans les notes manuscrites de Mariette, jointes à l'*Abecedario pittorico* du P. Orlandi : « Vouet est mort à Paris en 1649; il comptait 59 ans 5 mois et 22 jours. En conséquence il était né au commencement de l'année 1590. »

était peintre aussi et fort à la mode à Rome dans le genre des pastels. Elle le devint bien plus encore en France, où cette spécialité, illustrée plus tard par Latour, était alors peu connue. Enfin elle paraît avoir joint à ses agréments naturels une pointe de cet esprit entreprenant et délié qui avait fait la fortune de son mari.

Lorsque Vouet vint à Rome, l'art italien commençait à être envahi par l'esprit de système, par la scholastique.



LA VIERGE AU RAMEAU.

Deux écoles ou plutôt deux factions se querellaient à coups de plume, souvent à coups de dague. Tandis que le Dominiquin et le Guide tenaient encore pour la réforme des Carrache, les uns, sous le nom de *naturalistes*, reconnaissaient pour chef le vigoureux Michel-Ange de Caravage, mort depuis peu, — sorte de spadassin, aussi brutal dans ses mœurs que dans sa peinture ; — les autres s'appelaient *idéalistes* et suivaient la bannière d'un suffisant personnage, tout chamarré de croix, qui se nommait le cavalier Josépin et que vingt fois le Caravage avait provoqué au combat. On peut dire que les *naturalistes* étaient aussi loin de la nature que les *idéalistes*

de l'idéal. Au bruit des disputes vaines, l'art était tombé dans la recherche des méthodes expéditives, des conventions pittoresques : on s'occupait beaucoup des raccourcis, des effets prestigieux de la perspective, des tours de force du métier, des jeux imprévus de la lumière et de l'ombre; les peintres, en un mot, ressemblaient à des rhéteurs. Avec son talent facile et souple, avec un naturel sans originalité, sans inspiration personnelle et toujours prompt à s'impressionner, Simon Vouet fut entraîné par la forte manière du Caravage, comme il avait été séduit à Venise par les grandes désinvoltures de Paul Véronèse. Plus tard il s'avisa d'imiter le Guide dans sa manière claire, qui était aussi la plus faible. Vouet se composa de toutes ces influences subies une sorte d'éclectisme qui rappelait assez bien le goût des Italiens de son temps et les pratiques en vogue. De sorte qu'au fond, ce que Vouet allait importer en France était un habile et brillant résumé de la décadence italienne.

Le 25 novembre 1627, Simon Vouet arriva à Paris avec sa femme, son beau-père, une petite fille de quatre mois et deux élèves : Jacques Lhomme, de Troyes, et Jean-Baptiste Mola, italien. Il reçut à la cour l'accueil le plus empressé. La reine voulut le voir, et le roi le nomma sur-le-champ son premier peintre, charge créée jadis par François I[er] et dont le dernier titulaire avait été Martin Freminet.

La principale fonction du premier peintre du roi était de faire des patrons pour les tapisseries des manufactures royales. Le temps n'était pas loin où un autre monarque instituerait une académie *pour composer les devises des bonbons de la reyne*. Quand il fallut exécuter en grand, soit à l'huile, soit à la détrempe, ces cartons dont il ne donnait que les dessins, Vouet sût former *ad hoc* une pléiade d'artistes, et pendant vingt ans il fut le directeur de cette vaste entreprise qui eût sauvé peut-être l'art de la tapisserie, si cet art n'avait dû périr dans le même temps à peu près et par les mêmes causes que celui de la peinture sur verre. Cependant le rôle de surintendant de la peinture et de l'art allait à merveille au tempérament du Vouet, à son humeur. Déjà il s'y était essayé à Rome comme peintre de l'Académie de Saint-Luc, et il n'était pas homme à en dédaigner les honneurs non plus que les profits. Il eut du reste l'heureuse chance de plaire personnellement au roi, qui se piquait un peu de peinture et s'était mis à faire sous sa direction des portraits au pastel que le maître trouvait excellents. La cour fut de cet avis, et bientôt chacun voulut aussi manier le pastel. La mode en prit, et ce fut dans l'atelier de Virginia Vouet qu'on alla chercher et payer des leçons. En même temps les commandes lui pleuvaient, et lui, loin d'en refuser aucune, il montrait à cet endroit un empressement jaloux, excessif. Grâce à une facilité extraordinaire et au concours de tous les artistes qu'il avait enrégimentés sous ses ordres, il suffisait à tout. Tant que dura sa faveur auprès du prince et sa vogue auprès du public, il ne souffrit aucune concurrence, il ne connut point de rivaux.

Un seul parut qui pensa quelque temps lui tenir tête. C'était un jeune homme d'une heureuse figure et d'un talent facile, Parisien comme Vouet, et qui ayant beaucoup pratiqué en Italie les maîtres vénitiens en avait contracté un certain goût de coloris clair et léger, une manière de peindre aisée et coulante dont le succès fut prodigieux. Ses admirateurs lui décernèrent le titre de Titien français; il s'appelait Jacques Blanchard. Avec un rival si chaudement soutenu, il fallut composer. Vouet fut obligé d'entrer pour un temps en partage d'influence et de travaux. Il arriva même que le surintendant des finances, M. de Bullion, voulant se donner le plaisir de mettre aux prises les deux émules, les chargea de peindre ensemble les plafonds et panneaux de son hôtel. Il y avait là, outre les appartements, deux galeries à décorer. La plus haute échut à Simon Vouet, qui peignit sur le mur les principales scènes de *l'Odyssée*, en quinze tableaux. Le sujet du plafond était : *le Soleil accusant, devant l'assemblée des dieux, les compagnons d'Ulysse d'avoir tué les bœufs qui lui étaient consacrés*. Blanchard décora la galerie basse d'allégories et d'aventures tirées de la fable. Aujourd'hui que l'hôtel Bullion a perdu ses peintures, il est impossible de savoir qui l'emporta des deux lutteurs; mais la lutte se termina brusquement par la mort prématurée de Blanchard, enlevé à trente-huit ans.

Dans cette même année de la mort de Blanchard (1638), Virginia da Vezzo mourut au mois d'octobre, laissant à Vouet quatre enfants : deux garçons, dont le plus jeune fut peintre, et deux filles dont l'aînée fut mariée à Tortebat et la cadette à Michel Dorigny. On sent que de telles alliances avec deux artistes aussi éminents que Dorigny et Tortebat, peintres et graveurs l'un et l'autre, n'étaient pas faites pour diminuer l'influence du Vouet. Elle était considérable dans le principe; elle devint immense du jour où il fonda cette

grande école qui, à vrai dire, fut la première en France après l'extinction de l'école de Fontainebleau. Vouet fut le véritable fondateur de l'enseignement académique de l'art. L'atelier qu'il ouvrit peu de



ASSOMPTION DE LA VIERGE.

temps après son arrivée en France, devint, comme celui des Carrache en Italie, la pépinière des peintres de l'âge suivant et fournit presque en entier le personnel de l'académie de peinture pendant la seconde moitié du

dix-septième siècle. Que de peintres et des meilleurs virent le jour dans cet atelier célèbre! Sans parler de Charles Lebrun, de Pierre Mignard et du sublime Eustache Lesueur, on y comptait Aubin et Claude Vouet, les deux frères du maître; Tortebat et Michel Dorigny, ses deux gendres; François Perrier (de Mâcon), Michel Corneille, Ninet de l'Estaing; Dufresnoy, auteur d'un poème latin sur la peinture; Nicolas Chaperon, Louis Testelin, Remi Wuibert (Champenois), Charles Merlin dit le Lorrain, le frère Joseph (feuillant), Charles Poerson, Charles d'Offin (Lorrain), Henri Salé, Jacques Belley (de Chartres), Louis Beaurepère et Dupuis (d'Auvergne), etc., etc., et ce fameux Le Nôtre, qui devait s'immortaliser ensuite en dessinant le parc de Versailles et le jardin des Tuileries. Qui ne conçoit quelle brillante figure dut faire dans le monde l'instituteur d'une telle école! Simon Vouet était un si grand personnage qu'à une époque où l'on ne frappait des médailles qu'à l'effigie des souverains ou pour conserver la mémoire des événements de la vie des peuples, un habile orfèvre nommé Bouthemy grava une médaille où étaient représentés sur la face Simon Vouet et sa femme Virginie, et aux revers leurs quatre enfants. Félibien dit avoir vu cette médaille.

A la tête de cette armée de peintres, Vouet exécuta de grandes machines, la plupart détruites aujourd'hui, mais conservées par le burin de Michel Dorigny, son gendre. On peut voir encore, dans l'œuvre de ce graveur, une partie des compositions qui décoraient autrefois l'hôtel du chancelier Séguier, où Lebrun et Mignard travaillèrent sous la direction de leur maître, et notamment le pourtour inférieur de la voûte de la chapelle, immense frise représentant *les Rois suivis de leurs peuples, venant offrir des présents au Sauveur*. Tous les grands seigneurs de France, toutes les églises de Paris, toutes les corporations religieuses, les Jésuites, les Bernardins, les Minimes, les Carmélites du Marais s'adressaient à ce puissant chef d'école qui, le plus fécond et le plus preste des peintres, faisait face à tant de commandes à la fois, trouvant moyen de se multiplier encore par ses lieutenants, quelquefois supérieurs à lui-même, quand ils s'appelaient, par exemple, Eustache Lesueur ou Charles Lebrun. Partout les murailles se couvraient de cette peinture facile qui rappelait le plus souvent la dégénérescence du Guide, et, si l'on peut s'exprimer ainsi, les *phrases* pittoresques des Pietro de Cortone et des Lanfranc. Les éternels épisodes du Nouveau Testament, tant de fois mis au jour, tant de fois retournés et rhabillés par les peintres italiens, s'étalaient maintenant au plafond des abbayes, dans les galeries des châteaux et dans les chambres des Palais de Justice. La Chambre des Enquêtes du Parlement voulut qu'on peignît sur ses murs *le Jugement dernier*, comme pour donner à penser que la justice humaine préludait à l'enquête universelle qui se ferait au grand jour du jugement de Dieu. Les Bernardins demandèrent un *Saint-Michel chassant du ciel les anges rebelles*, et en général, c'était par le côté théâtral et terrible que le maître abordait les grands sujets des Écritures. Ajoutons que les ombres tranchées et caravagesques de son clair-obscur et les teintes sauvages de son coloris se prêtaient à ces sombres et dramatiques interprétations des livres saints, à ces martyres, à ces *calvaires* qui étaient justement les tableaux où Vouet réussissait le mieux.

De temps à autre, pourtant, les personnages de la fable, le svelte Mercure, l'élégante Hébé, les neuf Sœurs, moins vieilles alors et moins ridicules qu'aujourd'hui, et le Soleil en personne, venaient concourir à leur tour aux décorations des châteaux et des galeries. M. d'Effiat, surintendant des finances, M. de Fourcy, surintendant des bâtiments, M. de Bullion, admettaient volontiers la mythologie dans leurs châteaux de Chilly, de Cheny et de Videville. On cite un gentilhomme nommé Petrocle, seigneur de Calière, qui, pour sa résidence de Croissy, près Chatou, demanda au Vouet un *Christ en croix*, comme s'il eût deviné que le maître excellait en ces sortes de peintures où la vigueur des ombres tient facilement lieu de poésie.

Le cardinal de Richelieu, qui aimait les arts et voulait qu'on le sût, fut un des protecteurs de Simon Vouet : non-seulement il lui fit peindre la chapelle de son château de Rueil, mais il lui commanda le *Martyre de Saint-Eustache*, dont il destinait l'offrande à l'église de ce nom, à Paris. Après avoir figuré pendant cent-cinquante ans au maître-autel de Saint-Eustache, ce tableau s'est trouvé, en 1845, faire partie de la célèbre galerie du cardinal Fesch. L'ordonnance en est assez semblable à celle qu'affectait Paul Véronèse, et du reste, elle caractérise si bien la manière du peintre français (j'entends sa manière de composer) qu'on peut juger, d'après ce tableau, de l'arrangement de presque tous les autres. Le goût du Vénitien se fait sentir dans la disposition des groupes, le geste et la pose des figures et les contrastes de ton. Mais ces grandes manières du Véronèse se

remarquent surtout dans *la Présentation au Temple*. C'est le chef-d'œuvre de Simon Vouet; il se voit au musée du Louvre et y tient sa place au milieu des peintures les plus fameuses, sans trop souffrir de leur voisinage. Il est conçu et peint d'une façon magistrale; les objets s'y détachent avec vigueur, mais un peu brusquement; les plans s'y distinguent avec netteté; la couleur générale d'un vert légèrement bistré n'en est pas sans



DIANE.

charme, quoiqu'elle sente la convention plutôt qu'elle ne rappelle la nature. Cet ouvrage, du reste, comme la plupart de ceux du Vouet, présente des masses larges mais plates, et il n'y a pas de profondeur dans le tableau, pas plus qu'il n'y en a dans le sentiment ou dans la pensée.

Deux ans après la mort de sa femme, Vouet se remaria, et de cette seconde femme il eut trois enfants. Mais les dernières années de sa vie furent attristées par des infirmités qui allèrent toujours en s'aggravant. Il languit longtemps dans un état d'extrême faiblesse, incapable de toute occupation d'esprit et même de tenir le pinceau. Il mourut le 30 juin 1649, âgé de cinquante-neuf ans et demi. Il fut enterré dans l'église de Saint-Jean en Grève.

La célébrité dont ce maître avait joui de son vivant a rendu plus sévère le jugement de la postérité. En reconnaissant la hardiesse de son pinceau, l'abondance de son talent facile et souple, on lui a reproché de n'avoir eu que les éléments grossiers du clair-obscur, de n'avoir pas bien senti la dégradation de la lumière, et d'avoir trop peint de pratique. Le sentiment, voilà ce qui a fait défaut à Simon Vouet. A ses vierges mêmes il donnait des tournures guindées qu'on prenait pour de la noblesse et des airs agréables dont on raffolait. Jamais il n'eut ces traits d'inspiration sublime, jamais il ne trouva ces expressions venues des profondeurs de l'âme, qui ont fait de Lesueur, son élève, un véritable grand peintre. N'eût-il du reste d'autre mérite que d'avoir dirigé l'école d'où sortirent tant d'hommes illustres, Vouet doit occuper par cela même un rang élevé parmi les maîtres dont s'honore notre pays. Ce fut un grand talent, mais tout à la surface, et sa peinture, si elle peut intéresser nos yeux, ne va pas jusqu'à notre âme. Un peintre ne saurait nous émouvoir par ses ouvrages, si lui-même il n'y a pas compromis son cœur.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

L'œuvre de Simon Vouet est immense. On connaît de sa main plusieurs galeries, quantité de plafonds, des appartements entiers dont il peignait jusqu'aux lambris et aux panneaux de menuiserie, sans compter un grand nombre de chapelles, de tableaux religieux ou mythologiques, de portraits, etc., mais beaucoup de ces grands travaux ont disparu avec les hôtels dont ils décoraient les murailles.

Vouet a peint à Rome, dans l'église de San-Lorenzo-in-Lucina, la *Vie de saint François* sur les côtés de la chapelle Alaleoni, et plusieurs actions de la Vierge aux angles de la coupole;

A Gênes, à la chapelle Raggi dans l'église du Jésu, un *Christ mourant* avec la Vierge, la Madeleine et saint Jean;

A Dusseldorf, chez l'électeur, *le Martyre de sainte Catherine*, aujourd'hui à Munich.

Le reste de ses ouvrages se trouve en France, surtout à Paris. Il peignit la chapelle de l'hôtel Séguier, aujourd'hui l'hôtel des Fermes, rue du Bouloi. *L'Adoration des mages* était le sujet du plafond. On voyait au maître-autel un *Christ en croix* et sur les lambris onze sujets de la vie de N.-S.

Une galerie au premier étage de l'hôtel Bullion, rue Jean-Jacques-Rousseau, 3, où il représenta *les Travaux d'Ulysse* en quinze tableaux sur les murs et en dix-neuf au plafond.

Au Palais-Royal, une série de *Portraits* d'hommes illustres du dix-septième siècle; dans la chapelle de ce palais, les compartiments du plafond avec des ronds en camayeu.

Les peintures de l'hôtel des Fermes, de l'hôtel Bullion et du Palais-Royal n'existent plus ou ont été dispersées.

Une galerie au château de Chilly, où le plafond est à compartiments de stuc peints à fresque. Il y représenta *l'Assemblée des dieux* et leur histoire.

A Saint-Eustache, *le Martyre du saint* et *le Père Éternel* au-dessus. — Ce tableau s'est trouvé en la possession du cardinal Fesch. (*Voyez* plus bas.)

A Saint-Nicolas-des-Champs, *la Mort de la Vierge* au bas et son *Assomption* au-dessus.

A Saint-Merry, *le Patron* de cette église.

A la chapelle des Minimes de la Place-Royale, l'histoire de *Saint François de Paule*, en neuf morceaux sur les lambris, et un *Saint François ressuscitant une femme à genoux*.

On voyait aussi des tableaux du Vouet dans les châteaux de Saint-Germain-en-Laye, de Versailles, de Fontainebleau, au Louvre, au Luxembourg, à la Muette.

Le MUSÉE DU LOUVRE possède plusieurs morceaux de ce maître : — *la Présentation au temple*, — *la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean*, — *le Christ au tombeau* (deux anges déposent le corps dans le tombeau, assistés de la Vierge, de saint Jean et de Madeleine); — *la Charité romaine*, — une *Réunion d'artistes* (on croit y reconnaître l'architecte Metezeau, le poëte Pierre Corneille et Simon Vouet lui-même); — *le portrait en pied de Louis XIII* (la France et la Navarre se mettent sous sa protection).

Michel Dorigny, gendre du Vouet, a gravé d'après ce maître environ cent estampes. On compte encore environ cent pièces gravées d'après Simon Vouet par son autre gendre Tortebat, par Michel Lasne, Pierre de Jode, Karle Audran, Daret, Couvay et Smith.

Quant aux peintures du Vouet, il est assez rare de les voir se produire dans les ventes publiques.

VENTE CINQUET DE CHAMP-RENARD, 1769. — *La Vierge et l'Enfant Jésus*, bon tableau de Simon Vouet. — 140 livres.

VENTE PRINCE DE CONTI, 1777. — Vénus retenant Adonis qui part pour la chasse; à gauche un amour; à droite deux autres amours. — 90 livres.

Cinq tableaux convenables pour orner une galerie. Ils sont peints sur toile. (Une note écrite par un amateur du temps sur le catalogue que nous avons sous les yeux, nous fait savoir que ces cinq tableaux provenaient de l'hôtel Bullion, qui était démantelé dès cette époque.) — 626 livres.

Huit autres tableaux sur toile, de forme octogone. — 645 livres. (Même observation.)

VENTE DE COSSÉ, 1778. — *Une Descente de croix* composée de onze figures. La Vierge est soutenue par deux anges, et le Christ est appuyé sur ses genoux; la Madeleine à ses pieds, les mains jointes. — 500 livres.

VENTE CARDINAL FESCH, 1845. — *Le Martyre de saint Eustache*. Ce tableau est connu par la gravure de Michel Dorigny. Il orna le maître-autel de Saint-Eustache pendant 150 ans. Le cardinal de Richelieu l'avait donné à cette église. 53 scudi.

Les tableaux de Simon Vouet qui sont au Louvre ne sont pas signés.

A défaut de signature authentique, nous donnons ci-dessous le monogramme de ce maître.

SV Pi.

Impr. Bonaventure et Comp., rue Dumas 14.





*École Française.* *Sujets Pieux, Caprices.*

# JACQUES CALLOT

NÉ EN 1592. — MORT EN 1635.



Selon l'épitaphe latine qui se lisait sur le tombeau de Jacques Callot, dans le cloître des Cordeliers de Nancy, cet illustre peintre-graveur mourut le 24 mars 1635, âgé de quarante-trois ans. Il faut donc reporter à l'année 1592 la date de la naissance de Callot, et il est étrange que l'historien Baldinucci, qui cite l'épitaphe où cette date est si clairement indiquée, fixe néanmoins la naissance de son héros en 1594, et que Félibien lui-même ne la porte qu'à l'année 1593. Or, en supposant que Callot fût né au commencement de 1593, il n'aurait fait, en mars 1635, qu'entrer dans sa quarante-troisième année. Il est donc vraisemblable qu'il naquit en 1592, comme l'a observé Mariette dans ses notes manuscrites, déposées au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale.

Depuis deux siècles déjà, les ancêtres de Callot faisaient parler d'eux et remplissaient des charges considérables

sous les ducs de Bourgogne. Il était fils de Jean Callot, héraut d'armes de Lorraine et de Barois, et de Renée Brunehault, fille de Jacques Brunehault, médecin de Christine de Danemark, duchesse douairière de Lorraine. Claude Callot, son aïeul, était exempt des gardes du corps du duc de Lorraine, qui l'avait anobli en considération de ses services militaires, et l'épouse de ce dernier, Claude Friemart, était parente, par sa mère, de la Pucelle d'Orléans[1].

Ainsi apparenté, Jacques Callot était destiné, suivant les usages d'alors, à prendre le parti de l'épée; mais il avait eu dès l'enfance le pressentiment de sa vocation véritable; en dépit de ses parents, il avait conçu un désir violent, irrésistible de devenir un jour ce qu'en effet il devait être, un graveur. « Lorsqu'il allait aux écoles, dit Félibien, il remplissait ses livres de diverses figures, et pendant tout le temps que ses parents le firent étudier, il n'avait pas de plus grand plaisir que d'employer à desseigner les moments qu'il pouvait prendre pour se divertir[2]. » Or, il y avait alors à Nancy un peintre originaire de Châlons en Champagne, Claude Henriet, qui, appelé à la cour de Charles III, y avait été comblé de bienfaits et pensionné : ce fut le premier instituteur de Jacques Callot. Celui-ci trouva dans l'atelier du peintre champenois trois écoliers qui furent bientôt ses amis : Israël Henriet, fils de Claude, Bellange et Claude de Ruet. Ces amitiés décidèrent de son sort, particulièrement celle d'Israël Henriet, qui fut la plus intime[3]. Ce dernier voulut faire le voyage d'Italie; mais, plus heureux que Callot, il n'eut à vaincre aucune résistance, et il partit pour Rome, où il se rendit, selon toute apparence, avec Claude de Ruet, car nous les retrouvons l'un et l'autre dans l'atelier du florentin Antoine Tempesta, qui leur apprenait à peindre des batailles, des chasses, des cavalcades et tous les sujets où il entre des animaux. Callot, séparé d'Israel, en conçut un vif chagrin. Il pensait à cette ville de Rome qu'il ne connaissait point, mais dont on racontait tant de merveilles, et il enviait la destinée de ses camarades. Enfin, n'y pouvant plus tenir, il s'échappa un beau jour de la maison paternelle, et prit en droiture le chemin de l'Italie. Le peu d'argent qu'il avait fut bien vite dépensé, et le voilà tombé au milieu d'une troupe de bohémiens qui le recueillirent dans sa détresse et l'amenèrent avec eux jusqu'à Florence. Il avait alors quelque douze ans.

Parmi ces bohémiens au teint cuivré, le jeune Lorrain dut faire une étrange figure avec ses manières naturellement gracieuses, sa mine éveillée et spirituelle, et ses habits si peu semblables aux guenilles pittoresques de ses compagnons. A Florence, il fut remarqué par un officier du grand-duc qui, frappé de sa physionomie agréable, et le voyant errer par la ville, l'interrogea, se fit conter la cause et l'histoire de son évasion, le prit en amitié et le conduisit chez un artiste nommé Remigio Canta Gallina qui, tout peintre qu'il était, s'appliquait spécialement à la gravure. « Il y apprit quelque chose, dit Félibien, mais il y demeura peu de temps, car, ayant
« toujours eu un extrême désir de voir Rome, il le pressa si fort qu'il lui permit d'y aller et l'assista même de
« quelque argent pour faire son voyage. Mais à peine fut-il arrivé à Rome qu'il rencontra des marchands de
« Nancy qui le reconnurent et qui, sachant la peine où son père et sa mère estoient, le contraignirent de s'en
« retourner avec eux et le ramenèrent à ses parents. »

Callot n'avait eu qu'un instant pour voir Rome et pour y revoir son ami d'enfance, Israël; mais rien, dans ce voyage, n'était perdu pour lui. Tout lui avait servi d'amusement et d'enseignement. Ces bohémiens, dont il avait suivi les caravanes aventureuses, il avait saisi leurs fières allures, observé leurs mœurs; il s'était intéressé, en la partageant, à leur vie errante et joyeuse; il avait vu le fond de leurs chariots, *pleins de choses futures*, il avait monté leurs chevaux à tous crins, il avait admiré ces costumes rayés et voyants dont ils drapaient si bien leur gueuserie. En un mot, il a tout vu et n'a rien oublié. Les mendiants qu'il a rencontrés par les chemins, étalant leurs ulcères, nous les verrons un jour reparaître dans ses eaux fortes, les uns attendant l'aumône avec la dignité d'un apôtre, les autres gémissant sous les emplâtres qui leur couvrent la joue; ceux-ci, accompagnés du barbet qui tient leur sébile entre ses dents, ceux-là contrefaisant la cécité et majestueusement conduits par un enfant, comme Bélisaire. Le salut affecté qu'a fait, en passant, tel gentilhomme à cheval, l'attitude du lansquenet que les vieilles de la troupe ont arrêté pour lui dire la bonne aventure, les comédiens ambulants, les estropiés, les

[1] C'est du moins ce qu'affirme le père Husson, cordelier, dans son *Eloge historique de Callot*. — *Bruxelles*, 1766.

[2] *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres*. — *Paris*, 1688, IV[e] partie.

[3] Voyez à ce sujet une excellente notice de M. Meaume, *Recherches sur quelques artistes lorrains*. — *Nancy*, 1852.

bossus, les figures grotesques ou élégantes qu'il a pu voir de Nancy à Rome et de Rome à Nancy, Callot a dessiné tout cela dans sa mémoire, vaguement encore, jusqu'à ce qu'il puisse en préciser les formes du bout de sa pointe, et les fixer sur le vernis du graveur. Mais bientôt ces innombrables figures sortiront de son cerveau, non plus indécises comme un souvenir de jeunesse, mais vivantes, correctes, sculptées en relief, découpant sur l'horizon leur silhouette accentuée, leur attitude naturelle ou burlesque, leurs membres proportionnés ou difformes, leurs gibbosités, leur pantomime.



LES GUEUX.

Tandis qu'Israël Henriet restait chez Tempeste avec de Ruet, Jacques Callot reprenait tristement le chemin de la Lorraine; il n'avait encore que treize ans; mais, en quittant Rome, il s'était bien promis d'y revenir. Cette patrie adoptive lui inspirait maintenant une véritable nostalgie. Aussi ne demeura-t-il qu'une année au plus dans la maison paternelle, car, en 1606, il en disparut de nouveau et s'en alla d'une seule course jusqu'à Turin. Mais, par une sorte de fatalité, il rencontra dans les rues de cette ville son frère aîné, venu pour quelques affaires de famille, et ce frère malencontreux le ramena encore une fois à Nancy. Jamais pourtant une vocation n'avait parlé plus haut. Tant de voyages entrepris par cet enfant avec des vagabonds, et accomplis sans péril, sans même qu'il eût rien laissé de sa dignité et de sa vertu dans des compagnies aussi équivoques, à un âge où l'on reçoit si aisément de mauvaises impressions, furent regardés par les parents de Callot et par Callot lui-

même comme une singulière protection du ciel. Il faut lire à ce sujet ce naïf passage de Félibien : « Aussi, a-t-il « souvent dit à ses amis, lorsqu'il leur racontait les aventures de sa jeunesse, qu'en ce temps-là il demandait à « Dieu dans ses prières de vouloir le conserver et lui faire la grâce d'être homme de bien, le suppliant que, « quelque profession qu'il embrassât, il y excellât au-dessus des autres, et qu'il pût vivre jusqu'à l'âge de « quarante-trois ans, ce que Dieu lui accorda en effet. »

Enfin le père de Callot consentit de bonne grâce à lui laisser apprendre le dessin et même à l'envoyer à Rome tout exprès. Une circonstance heureuse se présenta pour favoriser ce départ. Il se trouva que le duc de Lorraine, Henri II, qui venait de succéder à son père le grand-duc Charles, députait un de ses gentilshommes à la cour du Vatican pour notifier son avénement au souverain pontife Paul V. Ce député était le comte de Tornel; il prit avec lui Jacques Callot et promit d'en avoir soin. Leur départ eut lieu le 1er décembre 1608 [1]. Cette fois le jeune bohémien fit le voyage d'Italie avec tout le confort et toute la distinction d'un gentilhomme. Son nouveau maître à Rome fut encore un peintre champenois, Philippe Thomassin, qui exerçait la gravure dans cette ville. Callot, sous sa conduite, copia quelques estampes des Sadeler, d'après le Bassan, et n'eut pas plus tôt acquis l'habitude de manier le burin qu'il se mit à graver les autels les plus remarquables de Saint-Pierre, de Saint-Paul, de Saint-Jean-de-Latran et d'autres églises de Rome. Ces pièces, au nombre de vingt-huit, ne sont pas les plus recherchées de son œuvre, ni les plus dignes de l'être; elles témoignent seulement de l'impatience qu'éprouvait le jeune graveur de mettre en lumière ses propres pensées, plutôt que de traduire celles des autres.

Ici encore nous laisserons parler Félibien, qui tenait ses renseignements de bonne source : « Lorsqu'il travaillait avec soin et qu'il s'appliquait à voir ce qu'il y avait de plus curieux et de plus beau dans Rome, il fut obligé de quitter son maître, qui eut quelque sujet de jalousie à cause de la familiarité, peut-être trop grande, que Callot, alors jeune et bien fait, avait avec sa femme. Il résolut de sortir de Rome, et, étant allé à Florence, il fut arrêté à la porte de la ville par un ordre du grand-duc, qui voulait être informé du nom et de la qualité de tous les étrangers qui arrivaient. Ayant déclaré ce qu'il était, il fut mené au palais, et le grand-duc, après l'avoir lui-même interrogé sur ce qu'il faisait, l'obligea de demeurer à son service. Il lui fit donner une pension et ce qu'on appelle *la parte*, avec un logement dans la même galerie où travaillaient d'autres excellents ouvriers. Trouvant ce petit établissement assez avantageux, il se mit à étudier avec beaucoup d'assiduité. Il allait souvent voir Canta Gallina, son premier maître, Alphonse (Jules) Parigi, peintre et ingénieur, Philippe Napolitain, et Jacques Stella de Lyon, aussi tous deux peintres, qui étaient alors à Florence; et ayant fait amitié avec eux, il tâchait de s'instruire de plus en plus et de profiter de leurs avis. »

Oh! la charmante ville que Florence au dix-septième siècle! Alors, comme aujourd'hui, du reste, c'était la ville des arts et des fleurs. Le plaisir y était considéré comme une des quatre fins dernières de l'homme. Il semblait que la principale affaire du prince fût de donner des fêtes, des ballets, des carrousels, des spectacles de tout genre. Heureux temps d'ailleurs pour les artistes, car le grand-duc était un Médicis! Des ingénieurs, des peintres, des machinistes étaient entretenus au palais, avec la mission d'imaginer des divertissements merveilleux, d'en peindre les décors, d'en dessiner les illuminations. Et tout servait de prétexte à quelque représentation théâtrale; un hôte illustre à recevoir, une fête religieuse à célébrer, le mariage d'un Médicis, son avénement. Que dis-je? Il n'était pas jusqu'aux cérémonies funèbres qui ne fussent l'occasion d'un de ces spectacles destinés à ravir les yeux. Ces quadrilles équestres, entremêlés d'allégories, exécutés avec des costumes mythologiques, et dont la mode ne s'introduisit en France que sous le règne de Louis XIII, ils étaient alors en grande vogue en Italie. Les carrousels avaient succédé aux sanglants tournois, et ces jeux ne rappelaient les chevaleresques images de la guerre que pour égayer, pour enchanter les loisirs de la paix. Ce n'est pas tout : composer des tragédies, des comédies héroïques, des ballets de divinités, des entrées de nymphes, monter à grands frais des féeries, les jouer en pompe avec de magnifiques décorations et de brillants intermèdes, cela même ne suffisait pas au faste des princes italiens; il fallait encore que le souvenir en fût conservé, perpétué par la gravure. On eût dit que l'art était le cadran qui devait marquer les heures agréables de la vie.

[1] Cette date précieuse nous a été conservée par le père Husson, dans son *Éloge historique de Callot*.

Précis, net, scrupuleux, le génie de Callot semblait créé tout exprès pour consacrer la mémoire de ces fêtes, qui étaient à Florence comme autant d'événements historiques. Depuis l'année 1611 qu'il était venu s'y établir, il s'était fait connaître par des pièces déjà remarquables, tels que les *Sept péchés mortels*, gravés au burin d'après Bernardin Pochetti, peintre florentin, pour une édition de l'*Enfer* du Dante, les *Miracles de l'Annonciade* en quarante feuilles, — ce sont ses moindres ouvrages ; — les *Batailles et les Victoires des Médicis*, morceaux traités avec beaucoup de soin et de finesse, et une estampe qui représente saint Mansuet, évêque de Toul, ressuscitant un jeune prince mort subitement au jeu de paume. Cette pièce, qu'on dit être la première qu'il fit à l'eau forte, Callot dut la reprendre presque entièrement au burin, et il comprit alors combien il importe à un graveur à l'eau forte de savoir couper le cuivre et manier adroitement le burin, l'échoppe pour réparer les accidents qui se produisent souvent après la morsure, soit par les craquelures du vernis quand il est trop échauffé,




LES BOHÉMIENS EN VOYAGE

soit par son insuffisance, quand l'acide entame le cuivre où il ne faut pas. Baldinucci s'est donc trompé lorsqu'il a dit que Jacques Callot ne fit que s'exercer à l'étude de la perspective, de l'architecture et de la gravure, jusqu'en l'année 1615, puisqu'à cette époque le peintre-graveur avait déjà produit près de quatre-vingts pièces. Le même historien nous apprend, au surplus, un fait curieux : c'est que Jacques Callot eut pour maître et pour protecteur Galilée. Oui, ce fut ce grand homme qui enseigna les mathématiques à l'artiste lorrain ; ce fut lui qui mit tous ses soins, dit Baldinucci, à lui persuader que le dessin était la partie essentielle de l'art ; ce fut lui enfin qui procura la faveur des Médicis à cet étranger qui n'avait pas encore dix-neuf ans.

Jusqu'alors Canta Gallina et Parigi s'étaient employés à dessiner les fêtes de Florence et à les graver : Callot les surpassa. Peut-être la nécessité de faire tenir un grand nombre de figures dans une planche de dimension médiocre lui fit-elle trouver son véritable talent, celui où personne ne l'a égalé. Chose étrange ! cet inventeur infatigable était en même temps le plus méthodique des hommes. Il savait tempérer son inépuisable imagination, la régler, la discipliner si bien que, sur une feuille de la grandeur d'un in-octavo, il ménageait la place d'une

multitude infinie de personnages. Jamais il ne fut plus juste de dire que *l'ordre agrandit l'espace*. Le Dieu de l'Évangile avait nourri cinq mille hommes avec cinq pains : par un miracle analogue, Callot les faisait vivre et se mouvoir à l'aise dans une estampe de quelques pouces, sachant d'ailleurs, en deux ou trois coups de burin, définir l'action de chaque figure, accentuer sa démarche, marquer son intention et jusqu'à son humeur particulière. Ces qualités lui valurent la préférence, même sur son ancien maître, Canta Gallina. Le prince d'Urbin étant venu à Florence en 1615, la noblesse et le grand-duc lui firent préparer sur la place Santa-Croce, d'après les compositions et les dessins de Jules Parigi, une fête qui fut appelée *la Guerre d'amour*. En trois planches, Callot grava les principaux motifs de cette fête charmante : *le Combat des tenants, la Comparse des quadrilles*, — on nommait ainsi la chevauchée qui se montrait aux spectateurs des galeries, avant l'ouverture des joûtes, — les chars et machines et habillements des chevaliers qui parurent dans ce carrousel.

Il n'eut pas plus tôt achevé ces estampes qu'il en fallut commencer d'autres. Une nouvelle fête fut donnée à Florence, sur la même place Santa-Croce. L'ordonnateur avait évoqué toute l'antique mythologie, le Soleil, l'Amour et Téthys y apparurent sur leurs chars décorés d'ornements symboliques ; on y figura le mont Parnasse, et les dieux de l'Olympe furent appelés à divertir les habitants de la terre. Ces brillantes journées sitôt évanouies, Callot en a fait jouir la postérité ; grâce à lui, nous avons notre part de ces naïfs plaisirs d'autrefois ; par lui, nous assistons à la fameuse tragédie de Soliman, qu'avait composée en italien le comte Prosper Bonarelli, et qui fut représentée à Florence, en l'année 1619 ; nous en voyons les pompeux décors, les principales scènes et le portrait du héros, avec cette inscription sur son bouclier : *Il Solimano tragedia*. Les estampes de Callot sont, pour ainsi dire, autant de billets d'entrée à toutes ces fêtes que multipliaient la sensualité et le faste des Médicis : fêtes fugitives dont l'image est devenue impérissable sur l'airain du graveur. Qui donc, sans lui, s'intéresserait un instant à la cérémonie funèbre ordonnée à Florence pour honorer la mémoire de l'empereur Mathias ? Qui saurait aujourd'hui le célèbre *Combat du roi Tessi et du roi Tinta*[1], qui fut le sujet d'une représentation féerique donnée à Florence sur le fleuve d'Arno en 1619, si Callot n'eût gravé ce mémorable combat au milieu d'un cartouche qui a la forme des éventails que l'on portait alors en Italie, éventails dont le nom est resté à cette pièce, une des plus singulières de l'œuvre de Callot ? Qui se rappellerait que le grand-duc eut des galères à cent rameurs, si Callot ne les eût gravées en quatre feuilles, magnifiques et triomphantes ?

J'arrive au morceau le plus étrange peut-être que la gravure ait mis au jour, *la Tentation de saint Antoine*. L'auteur n'avait que dix-neuf ans, lorsqu'il imagina cette diablerie, car il commença d'y travailler dans le temps qu'il terminait les *Batailles des Médicis*. Mariette possédait des épreuves non finies de ces *batailles*, derrière lesquelles étaient des croquis, des ébauches de figures destinées à la *Tentation*.... Non, jamais une pareille légion de monstres ne sortit tout armée du cerveau d'un peintre. On dirait que Callot s'y est préparé par une descente aux sombres bords ; qu'il a visité dans une même nuit l'enfer des chrétiens et les gouffres du Ténare, la cour de Pluton et les palais de Belzébuth. Et ce qu'il y a de prodigieux, c'est que dans une estampe, qui au premier abord n'a pas l'air d'être remplie, on découvre des myriades de petites figures, des essaims de démons qui tournoient au soleil comme des mouches, des armées de diablotins marchant en caravane, passant les rivières dans des crânes de poissons, chevauchant sur des chameaux endiablés, faisant corps avec d'affreux dromadaires sortis des plus profondes cavernes de l'Érèbe. Là, c'est une ronde fantastique de figures plus fantastiques encore, dont les unes sont vêtues comme des prêtres, les autres ailées comme des insectes. Ici, c'est un ermite dont les jambes prennent naissance au menton, ainsi que deux touffes de barbe. Tel personnage se compose d'une hure portée sur un plat ; tel autre d'une tête nichée dans un vase dont les anses s'allongent en pattes, s'arment en griffes.. De tous les trous de la terre, de toutes les fentes des rochers, de toutes les cavités du rivage sortent des peuplades de monstres semblables à ces pluies de crapauds dont parlent les naturalistes. Ce lézard qui se glisse entre deux pierres, ce fut un moine ; cette grenouille qui saute, un verre à la main, c'est un gentilhomme qui a une plume à son feutre ; cette chauve-souris qui étend ses ailes hideuses, c'est un père de l'Église qui tout à l'heure lisait sa Bible ! Encore une fois, jamais dans le domaine de l'art, on ne vit rien de

[1] *Tessi* et *Tinta* signifient les tisserands et les teinturiers, deux corps d'état qui jouissaient alors de grands privilèges à Florence.



pareil à ce dévergondage d'imagination, si ce n'est pourtant l'étonnante propreté avec laquelle sont exécutées ces figures immondes, la correction parfaite que le peintre a mise à dessiner tant de fantômes, le sang-froid avec lequel sont posés et gravés ces affreux squelettes, faisant du cliquetis de leurs os une musique infernale.

Et, qui le croirait? une seule estampe n'a pas suffi à la sécrétion de tant de gnomes et d'esprits malins: Callot a fait plus d'une *Tentation*, comme s'il eût craint de laisser quelque invention inédite au fond de son imagination échauffée. Il a voulu épuiser les infinies variantes que peuvent offrir les images de l'enfer en





LA NOBLESSE.

ébullition, épuiser les postures grotesques, trouver les mille et une manières de faire voir ce qu'un diable seul peut montrer. Et quelle diversité d'humeurs, en effet, que d'allures différentes! que de caractères! Celui-ci glapit un solo sur son nez qui s'allonge en clarinette; celui-là vient de changer sa queue contre une trompette qui n'est que trop sonore et rappelle cette musique dont parle Montaigne, qu'un gentilhomme de son temps exécutait avec le plus incongru des instruments à vent[1]; cet autre s'est empalé dans un parasol qui se redresse et à l'ombre duquel il se promène fièrement. Parmi ces diablotins, il y en a de sérieux, de graves, de comiques, de

[1] Les éditeurs auraient craint d'offenser la délicatesse des lectrices de l'*Histoire des Peintres*, en reproduisant cette pièce curieuse dans le texte même. On a dû se borner à la décrire au moins en partie.

pathétiques; il en est qui, sans doute afin de mieux tenter le saint, ont profité de la circonstance pour s'enivrer, que Satan le leur pardonne! Il en est de fringants et de misérables, de penailleux et de luxuriants. Dans le nombre, on remarque des squelettes élégants, souples, maniérés, qui dansent avec afféterie. Quelques-uns, pour traverser le fleuve qui coule au milieu de l'estampe, se sont embarqués dans le crâne évidé d'un monstre marin, et aux crocs de la mâchoire ils ont adapté les rames de cette galère fantastique. Que dis-je? Il y a là aussi toute une cour des miracles, comme au sein du mystérieux Paris du moyen âge. Le roi des enfers sort des ombres de son empire, costumé à neuf avec un délicieux pourpoint à gros boutons, monté sur une bête boiteuse et borgne, qui n'a qu'un pied et une béquille, et qui a logé un flambeau dans le lobe absent de son œil. Enfin, — et en cet endroit, je crois entendre un ricanement anticipé de Voltaire, — la Vérité, son miroir à la main, passe, menée en triomphe sur un char qui est formé de la carcasse d'une bête effroyable, cabinet d'ossements où sont blottis des musiciens qui accompagnent à grand orchestre cette dernière apparition d'un long cauchemar.

A quelques milles de Florence est un village dont l'église renferme une image miraculeuse que l'on prétend peinte par saint Luc. Cette église s'appelle la Madona dell' Imprunetta. Tous les ans, le 18 octobre, jour de Saint-Luc, il se tient dans ce village une grande foire, à laquelle on se rend de toutes parts. Callot s'y rendit aussi et y trouva le sujet d'une de ses plus précieuses estampes. Il y déploya cet art qui lui était personnel, de ramasser en un petit espace une multitude de monde, sans confusion, de manière qu'on puisse distinguer l'action de chaque figure et que l'œil du spectateur s'y promène à l'aise. On y voit les personnages les plus divers, de nobles gentilshommes à la tournure élégante, et de naïfs paysans dans toute la bonhomie de leur allure. Comme on le pense bien, il n'y manque ni charlatans, ni badauds: ici on avale des couleuvres, là on montre la lanterne magique; le rémouleur fait tourner sa meule; les enfants se gaudissent, les filles dansent et l'étranger se fait expliquer les miracles produits par l'image de saint Luc, laquelle a toujours et infailliblement guéri la peste, quand on l'a portée solennellement en procession dans les rues de Florence. De toutes les pièces de l'œuvre de Callot, il n'en est pas de plus belle, de plus rare, de mieux gravée. Les devants sont traités un peu grossièrement, suivant son usage assez mal entendu d'en faire des repoussoirs; mais le reste de la planche est fait avec esprit; les fabriques sont touchées d'un fort bon goût, et la dégradation des plans en est bien sentie, je veux dire qu'à mesure que les objets s'éloignent, le travail devient plus léger et plus tendre. Cette *Foire de l'Imprunetta* eut un tel succès que Callot la recommença plus tard, à Nancy; mais l'eau forte ayant mal mordu, il dut la rétablir au burin, ce qui la rendit plus lourde, moins spirituelle que celle de Florence. On la reconnaît à ces mots: *fe Florentiæ et excudit Nanceii*. Quant à l'autre, les curieux en recherchent et en paient fort cher les premières épreuves, qui sont avant les armes[1] et avec la faute, c'est-à-dire avant la correction au mot *Familia*, où l'F est sans barre, comme serait un T.

Les curieux, ai-je dit, car il y en avait déjà du temps de Callot, et ils avaient presque autant de manies que ceux de nos jours. Le plus ancien de ces collectionneurs d'estampes, si le mot est français, fut, dit-on, Claude Maugis, aumônier de Louise de Lorraine, femme de Henri III. Par lui fut mis à la mode ce goût de former des cabinets d'estampes, des *œuvres*. Et il faut dire que, pour sa part, Callot contribua beaucoup à répandre cette passion, si tant est qu'elle fût nouvelle, à créer des amateurs. On se piqua bientôt de posséder, non pas tant les plus belles pièces d'un maître que ses pièces les plus rares, on voulut *se compléter*. De là ces fureurs auxquelles on ne peut comparer que les extravagances des Hollandais pour les tulipes. Telle pièce de Callot, *l'Espiègle*, par exemple, était plus courue et payée vingt fois plus cher que les autres, uniquement parce que le graveur en avait brisé la planche, après le tirage d'un très-petit nombre d'épreuves. Ces travers n'échappèrent point aux observateurs du dix-septième siècle, et nous les trouvons peints au vif dans ce passage de La Bruyère:

« Vous voulez, dit Démocède, voir mes estampes; et bientôt il les étale et vous les montre. Vous en rencontrez une qui n'est ni noire, ni nette, ni bien dessinée, et d'ailleurs moins propre à être gardée dans un

[1] Les armes gravées dans la *Foire* aux coins du bas sont, à gauche celles de la famille Buondelmonte, à droite celles de l'Église de l'Imprunetta.

cabinet qu'à tapisser un jour de fête le petit-pont ou la rue neuve. Il convient qu'elle est mal gravée, plus mal dessinée; mais il assure qu'elle est d'un Italien qui a travaillé peu; qu'elle n'a presque pas été tirée; que c'est la seule qui soit en France de ce dessin; qu'il l'a achetée très-cher et qu'il ne la changeroit pas pour ce qu'il a de meilleur. J'ai, continue-t-il, une sensible affliction et qui m'obligera à renoncer aux estampes pour le reste de mes jours : j'ai tout Callot, hormis une seule, qui n'est pas à la vérité de ses bons



E. BOCOURT — CALLOT P.

EIA AGE CARE PUER, CALICEM BIBE, TE MANET ALTER
QUI TENSIS MANIBUS NON NISI MORTE CADET.

ouvrages, au contraire, c'est un des moindres, mais qui m'achèveroit Callot. Je travaille depuis vingt ans à recouvrer cette estampe, et je désespère enfin d'y réussir : cela est bien rude! »

Ces amateurs, passionnés jusqu'à la manie, étaient bien loin encore d'avoir l'œuvre complet de Callot, car l'infatigable graveur multipliait ses eaux-fortes. Il ne se délassait de ses grandes planches qu'en jetant sur le vernis ces vives et spirituelles figurines, la plupart grotesques, qu'on appela Caprices, *Capricci di varie figure*. Il y travaillait le soir à la lampe, et laissant aller son imagination, naturellement tempérée par une grande

justesse d'esprit et de main, il inventait gravement ces êtres difformes, bossus, estropiés, ces vivantes caricatures, ces pygmées qui, depuis deux siècles, amusent les amateurs et défraient le génie des peintres burlesques; mais, suivant l'observation de Félibien, il marquait ces difformités d'une manière qui n'était point défectueuse; il était correct jusque dans le dessin et les proportions de ces personnages chimériques. Du reste, tout ce qui faisait rire l'Italie avait droit de figurer dans ces curieux livres de Caprices, et d'abord les acteurs de la comédie: Pantalon, le vénitien, avec sa robe de palais et son masque à barbe; Zanni ou Scapin, le bouffon bergamasque, avec sa livrée, son manteau court, son berret et sa dague, et le terrible Capitan, toujours suivi de ses grands coups d'épée. Puis viennent les *Balli di Sfessania*, suite de bonshommes grotesques, représentés deux à deux dans des postures ultra-comiques, se saluant du pied, se menaçant à l'envers, se narguant par des gestes indescriptibles et par des sourires ineffables. Ensuite ce sont les *Costumes des diverses nations*, en dix-sept pièces à l'eau-forte; les *Habillements de la nation française*, en douze estampes; les *Fantaisies*, les *Gueux*. Et souvent la même pièce est gravée deux fois, au simple trait d'abord, et en regard avec toutes ses ombres, sans doute afin de montrer la précision du dessin, et aussi pour aider les commençants à distinguer les traits qui font le contour de la figure d'avec ceux qui la modèlent.

Mais quelle fécondité! grand Dieu! quel prodigieux labeur! Ne fallait-il pas que Callot fût trempé lui-même comme l'acier de ses burins, pour suffire à tant de besogne et à des travaux si variés? Car ne voilà-t-il pas qu'au milieu de ses bossus et de ses *baroni*, — c'est le nom italien des voleurs, — Callot se mit à graver les plans, coupes et élévations des principaux édifices de Jérusalem et de Bethléem, d'après les dessins qu'en avait pris sur les lieux un cordelier de ses amis, Bernardin Galliopoli. Ce pieux pèlerinage en terre sainte lui coûta quarante-cinq morceaux à l'eau-forte. Et, du reste, par une bizarrerie d'humeur qui lui était particulière, il passait sans effort et avec une sorte de complaisance des sujets de dévotion aux scènes burlesques, de la description du tombeau des rois d'Israël à la peinture des bohémiens et de leur vie errante. Ce n'est pas pour rien qu'il avait voyagé, dès l'âge de douze ans, dans leur compagnie et les avait si bien observés! Que d'écrivains ont voulu peindre la vie de bohème! Callot a retracé toutes leurs folies en quelques traits de son sage burin; il a raconté leurs désordres d'un style correct et compassé. Et à ce propos, je ne doute pas que le poëte Scarron n'ait emprunté aux estampes du graveur de Nancy sa fameuse *Entrée* des comédiens dans la ville du Mans, par laquelle s'ouvre avec tant de majesté le *Roman comique*. « La charrette était pleine de coffres, de malles et de gros paquets de toiles peintes, qui faisaient comme une pyramide, au haut de laquelle apparaissait une Demoiselle habillée moitié ville, moitié campagne. Un jeune homme, aussi pauvre d'habits que riche de mine, marchait à côté de la charrette. Il avait un grand emplâtre sur le visage et la moitié de la joue, et portait un grand fusil sur son épaule, dont il avait assassiné plusieurs pies, geais et corneilles qui faisaient comme une bandoulière, au bas de laquelle pendaient par les pieds une poule et un oison qui avaient bien la mine d'avoir été pris à la petite guerre... » N'est-ce pas là une description inspirée de ces tableaux au burin, où l'on voit des enfants chaperonnés avec des marmites, des femmes qui portent des nourrissons et des volailles, des chevaux qui traînent des princesses de la dernière élégance parmi les malles, les poules et les chaudrons. Naïves représentations que Callot ou son ami Israël Henriet ont illustrées de rimes plus naïves encore.

Mais il y a tout un côté qui semble avoir échappé à l'auteur du *Roman comique*, et que notre Callot a très-bien mis en relief, c'est le luxe de ces vauriens au milieu de leur misère et de leurs guenilles, c'est le mélange des rosses de leur équipage avec de superbes chevaux à la noble encolure, à la croupe puissante, qu'on dirait volés aux quadrilles du grand-duc; c'est enfin le talent qu'ils ont de bien dîner, et comment ils savent égayer parfois le voyage de la vie par des festins qu'approvisionne la maraude et qu'ont à peine égalés les noces de Gamache. Car, de temps à autre, la troupe fait halte, et c'est alors que l'impératrice de Galilée plume les oisons du fermier voisin, que le duc d'Égypte éventre le gibier et que Mademoiselle de l'Estoile compromet sa dignité parmi les casseroles:

Et ces gens-là trouvent pour leur destin
Qu'ils sont venus d'Égypte à ce festin.

Ce qui peut surprendre, c'est que des gravures aussi soignées, aussi bien faites, étaient cependant exécutées avec beaucoup de promptitude. Ainsi Joachim Sandrart, dans son *Académie de peinture*, raconte que les amis de Callot, alors à Florence, étant venus, une après-dinée, l'inviter à la promenade, il s'en excusa sur ce qu'il venait de commencer une planche; le soir même, il vint rejoindre la compagnie, lui apportant sa planche terminée. Sandrart ajoute qu'il tenait cette anecdote de Corneille Poelenburg.

Cosme de Medicis mourut le 28 février 1621, et de ce jour Callot ne songea plus qu'à revoir sa patrie. « Et comme le prince Charles qui venait de Rome, dit Félibien, le vit en passant à Florence, il lui promit que,



LES GUEUX.

s'il voulait retourner à Nancy, il lui ferait donner de bons appointements par le duc Henri de Lorraine, son beau-père; cela le fit encore plus tôt résoudre à quitter l'Italie, de sorte que, sans différer davantage, il se mit à la suite de ce prince et retourna en son pays. » Il y épousa en 1625 Catherine Kuttinger, qui tirait son origine d'une noble famille de Marsal, et de laquelle il n'eut point d'enfants.

Les études, les innombrables dessins qu'il avait rapportés d'Italie lui furent un trésor. Pour les traduire sur le cuivre, il avait imaginé de substituer au vernis mou, dont se servaient les graveurs à l'eau-forte, le vernis des luthiers qui, étant ferme et dur, donne plus de netteté au travail de la pointe, permet au graveur d'appuyer sa main sur la planche et de faire mordre quand il veut, tandis que le vernis mou demande une morsure presque immédiate. Le premier ouvrage qu'il fit à son retour fut la suite des Images de tous les saints et saintes

de l'année, selon le martyrologe romain. Il y déploya une verve qui, loin de se fatiguer, semblait au contraire plus abondante que jamais. Les plus grandes pièces trouvent place dans ces petits ovales (il y en a quatre à la feuille). On y voit un martyr dévoré par les bêtes du cirque; un autre qui catéchise les lions et les loups; des processions entières, où tout est net et facilement saisissable, se meuvent et passent dans ces cadres imperceptibles. Le plus souvent même, la vie du saint est rappelée deux fois : sur le devant d'abord, puis au fond, en figures infiniment petites. Il semble que, non content de se jouer de la petitesse de l'espace qui lui est départi, le graveur ait voulu prouver encore qu'il lui en restait assez pour donner cet écho lointain à la pensée. Sans difficulté il y multiplie les plans, il y creuse des profondeurs quelquefois infinies. Vous avez vu les *Noces de Cana* de Paul Véronèse, ces banquets pleins de joie, de bruit et de monde, ces cours, ces perrons, ces balustrades et ces colonnades : eh bien! tout cela, chez Callot, reparaît et se remue dans une estampe de deux pouces carrés. Je parle ici de la *Vie de l'Enfant prodigue*, dédiée à M. de Maillé, marquis de Brézé.

Portée sur tant de feuilles volantes, la renommée du graveur s'était répandue dans toute l'Europe. L'infante des Pays-Bas le fit venir à Bruxelles en 1625, pour lui faire dessiner et graver le siége de Bréda, ce même siége qui exerçait le pinceau de Vélasquez, peignant son fameux *Tableau des Lances*. On sait que les Espagnols y étaient commandés par le marquis de Spinola. Callot n'avait jamais entrepris une aussi vaste machine. Il représenta ce siége mémorable en deux grandes pièces, composées chacune de trois planches gravées à l'eau-forte, et par la finesse et le soigné de l'exécution, par de curieux détails, il sut faire entrer l'art dans la tranchée. Pour dire le vrai, il n'y fallait rien moins qu'un talent aussi consommé que le sien. L'exactitude de l'ingénieur joue ici un trop grand rôle. D'ailleurs, la nécessité de placer très-haut le point de vue, de tout voir en ballon, pour ainsi dire, donne à la perspective un développement auquel les yeux ne peuvent se faire. Pour embrasser dans leur ensemble ces immenses pancartes, il faudrait être à une distance d'où on ne verrait plus aucun de ces détails charmants qui sont faits avec tant de précision et qui sont rapprochés de nous par cette précision même.

Pareille observation s'applique au *Siége de l'île de Ré* et à celui de *La Rochelle*, que l'artiste lorrain dessina sur les lieux, par ordre de Louis XIII, et qu'il grava ensuite à Paris, chacun en six planches, sans compter des frises où sont représentés les portraits du roi et de Gaston; — celui de Richelieu, dessiné d'abord entre les deux princes, une baguette à la main, fut bientôt effacé; par suite, les épreuves où se trouve la figure du cardinal sont extrêmement rares, [1] — et les épisodes les plus marquants de l'expédition. Les planches de ces deux *siéges* furent achetées par Delorme, médecin du duc d'Orléans et père de la célèbre Marion.

Ce serait à ne jamais finir, si nous voulions énumérer les estampes de Callot, à supposer même que nous dussions parler seulement des plus connues, telles que le *Passage de la mer Rouge*, le *Martyre de saint Sébastien*, si admirable de composition, de dessin et de faire; la *Chasse au Cerf*, les *Misères de la guerre*, dont la première suite est en six pièces, la seconde en dix-huit pièces plus grandes; les *Vues de Paris*, l'une prise du pont Royal, d'où l'on aperçoit le Louvre, le Pont-Neuf et la rivière couverte de bateaux; l'autre prise du Pont-Neuf, d'où l'on voit encore le Louvre, la fameuse tour de Nesle, la porte de la Conférence et le paysage qui alors s'étendait au delà. Mais il n'est pas possible de passer sous silence le plus beau peut-être de tous les ouvrages de Callot, le *Carrousel de Nancy*, qu'on appelle aussi le *Combat à la barrière*; et la *Grande rue* où fut donnée la fête, d'autant qu'à cette occasion notre héros eut un différend avec son ami d'enfance, Claude de Ruet, qui était revenu d'Italie avec plus d'orgueil que de talent. Protégé par le prince de Phaltzbourg, fils naturel du cardinal de Lorraine Guise, tué à Blois, de Ruet avait été anobli par le duc Henri II en 1621, et nommé directeur des fêtes. Il avait donc la prétention d'imposer ses dessins au graveur, tandis que Callot, fort de sa supériorité, ne voulait rien faire que de son invention. De vives contestations s'élevèrent : Callot l'emporta. Il dessina lui-même et grava le Carrousel avec toutes ses machines, c'est-à-dire avec les chars les plus extraordinaires, attelés de bêtes impossibles, de crocodiles imaginaires, de dragons ailés dont la croupe se

[1] Ce fait curieux est consigné dans les notes manuscrites de Mariette qui sont au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. Mariette le tenait de son grand-père, car lui-même n'avait jamais vu d'épreuve avec le portrait du cardinal. Mais il en avait vu le dessin original chez M. Boulle, grand amateur de Callot. Ce dessin est passé en Angleterre.

recourbe en replis tortueux. Parmi les onze *entrées* du carrousel, on remarque celle du marquis de Mouy, sous le nom de Pirandre, où paraît l'Amour sur un cygne, et un monstre qui, sur sa carapace, porte un groupe de guerriers; l'entrée sur un dauphin des sieurs de Vroncourt, Tyllon et Marimont; l'entrée du prince de Phaltzbourg, tenant au combat; — ici Callot voulut se surpasser, précisément parce que ce prince était le protecteur de son rival; — enfin l'entrée de M. de Chalabre, la seule qui se fasse aux lumières; le char est conduit par les furies, dont la chevelure en désordre se mêle à la fumée des flambeaux. Le succès du *Carrousel de Nancy* fut immense. Callot, triomphant, se vengea de son adversaire de la façon la plus noble. Il grava d'un



LA NOBLESSE.

burin net, ferme et délibéré, le portrait en pied de Claude de Ruet, en pourpoint et en brodequins, ayant à sa droite son fils, armé d'une arquebuse, et son écusson au haut de l'estampe; dans le lointain, les fortifications de Nancy, la Malgrange et ses enclos. Au bas du portrait, il écrivit douze méchants vers, et il adressa le tout : *A Claude de Ruet, chevalier de l'Ordre de Portugal, son fidelle ami Jacques Callot fecit. A Nancy* 1632 [1].

A ce trait, qui peint l'homme moral, il convient d'en ajouter un autre bien connu : Louis XIII ayant assiégé et pris Nancy, en l'année 1631, fit proposer à Callot de graver ce siége, comme il avait gravé ceux de

[1] Ce Claude de Ruet est le même dont le roi Louis XIII crayonna le portrait, en 1631.

l'île de Ré et de La Rochelle. Callot s'en excusa; et, comme des courtisans parlaient de l'y contraindre, il répondit qu'il était Lorrain et qu'il se couperait plutôt le pouce que de rien faire contre l'honneur de son pays. Quant à l'homme physique, on peut voir dans son portrait, gravé par Michel Lasne, qu'il avait une physionomie franche, l'œil ouvert et la pommette saillante, ce qui donnait à son masque de la vivacité et de l'esprit. L'auteur de tant de bouffonneries était du reste un gentilhomme rangé, qui portait avec dignité la collerette, l'épée et le pourpoint. Le peintre des diables, des gueux et des bohémiens menait une vie sage, laborieuse et réglée; il se levait de grand matin, pour aller faire une promenade hors la ville avec son frère aîné; ensuite, après avoir entendu la messe, il travaillait jusqu'à l'heure du dîner. Incontinent après midi, il faisait quelques visites pour ne pas se mettre sitôt au travail; après quoi il reprenait son ouvrage jusqu'au soir, ayant presque toujours quelques amis qui venaient s'entretenir avec lui pendant qu'il gravait. De ce nombre était Gaston, duc d'Orléans, frère de Louis XIII, qui, depuis sa retraite en Lorraine, n'avait pas de plus grand plaisir que de voir travailler Callot. Tous les jours il allait, avec le comte de Maulevrier, au logis du graveur, et passait deux heures à dessiner sous ses yeux, car il l'avait pris pour maître [1].

Ainsi qu'il l'avait demandé à Dieu dans ses prières, alors qu'il cheminait avec les bohémiens, Callot vécut quarante-trois ans. L'art qui devait le rendre immortel le tua. Par l'habitude d'être courbé sur sa planche, il contracta un squirre à l'estomac; et, bien que sur la fin de sa vie il gravât debout, sur un chevalet, à la manière des peintres, la maladie l'emporta le 24 mars 1635. Il fut inhumé dans le cloître des cordeliers de Nancy, où sa veuve lui fit élever un mausolée avec une épitaphe latine, suivie de quatre vers français.

Aujourd'hui que les souffles du Nord ont passé sur notre pays, il est curieux d'examiner de près ces figures classiques qui caractérisent le génie de la France, tel qu'il s'est montré depuis la renaissance jusqu'au romantisme moderne. Cherchez ce qui manque au peintre lorrain, c'est précisément ce qui manque à la nation française telle que la refit, il y a trois siècles, la renaissance païenne. Au moyen-âge, la poésie était dans le peuple, elle s'inspirait de la grande âme de la foule. Mais du jour où l'art passa dans les mains de la bourgeoisie, la poésie fit place à une prose élégante, l'imagination fut tenue de se discipliner, la raison l'emporta sur la fantaisie. Callot représente à merveille cette évolution de l'art. Son talent est clair, son travail propre, simple et correct. Il se sert du burin comme La Bruyère se sert de la phrase et Boileau de la rime; il a toutes les qualités françaises, la clarté, la précision, l'élégance, la sobriété; mais il a aussi tous nos côtés faibles, le défaut d'idéal, l'insuffisance de la poésie. A force de préciser, Callot devient sec; à force d'arrêter les contours de sa pensée, il ne laisse rien à faire à l'imagination des autres, ne leur ouvre aucune perspective. Si son œuvre a la fidélité d'un procès-verbal, il en a aussi l'aridité parfois, et l'extrême correction est autant d'enlevé, ce me semble, au plaisir qu'on y trouverait. Callot a dit nettement ce qu'il a voulu dire, et rien au delà. Ses estampes ne nous font pas rêver, comme celles d'Albert Durer ou de Rembrandt, mais du moins elles nous intéressent, nous instruisent; elles sont éminemment historiques, et c'est là leur valeur, je dirai presque leur charme. A parcourir un portefeuille où l'on ait rangé les gravures de Callot, on croit passer en revue le siècle entier de Louis XIII, car cet homme a tout gravé : les rudes et vrais combats où d'Effiat et Montmorency se ruaient bravement dans la mêlée, et les carrousels, qui étaient les combats de la paix; les idées et les mœurs, les personnes et les choses, les grands seigneurs comme les truands, les faits héroïques aussi bien que la vie commune, la physionomie morale de son temps et les mouvements de l'histoire. Ce n'est pas seulement une thèse de philosophie que les *Misères et les Malheurs de la guerre*, c'est l'image de la désolation que répandait alors en Europe la Guerre de trente ans. Callot avait vu les cruautés, les brutalités du soldat, comme il avait vu les scènes pittoresques de la vie des bohémiens. Son œuvre est le reflet de toute une époque.

Que si on le considère sous le rapport de l'art, il manque à cet œuvre la couleur, l'entente du clair-obscur et ce je ne sais quoi qu'on pourrait appeler le sentiment de la vie universelle. L'âme est trop désintéressée dans la contemplation des ouvrages de Callot. Comparez un de ses gueux avec un gueux de Rembrandt : celui-là nous fait rire, celui-ci nous fait pitié. Callot éveille notre curiosité, amuse nos yeux et notre esprit; Rembrandt

[1] On montre à Nancy, au coin de la rue Callot, la maison de ce graveur et la poivrière (*tourelle de rempart*) qui lui servait d'atelier.

nous touche au fond du cœur et entrouvre à notre pensée des horizons infinis. De Callot à Rembrandt il y a la même distance que de Boileau à Shakespeare. Le premier est une des figures les plus saillantes et les mieux sculptées du génie gaulois, mais l'autre est un de ces hommes rares qui portent en eux le génie même de l'humanité.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.



Le cadre de ce livre ne nous permettait pas de dresser un catalogue raisonné de l'œuvre de Callot. Il faudrait un volume et nous ne disposons que d'une page. Il nous suffira donc d'indiquer ici les plus belles pièces de Callot, les plus recherchées, les plus rares.

SUJETS DE DÉVOTION. — *Le Passage de la mer Rouge*. A la première épreuve, le flot du milieu est entier ; à la seconde, il est tronqué par le haut.

*La Sainte Vierge allaitant l'enfant Jésus*, sujet dans un ovale, d'après Sadeler, pièce rare, dans le goût de Louis Carrache. Autour de l'ovale : *Mane Surgamus*.

*L'Assomption de la Sainte Vierge*, sujet dans un ovale ; au bas une tête de chérubin. Ce morceau est rare.

*Le Petit prêtre ou le Porte Dieu*, très-petite pièce que nous donnons ici comme curiosité. On prétend que le graveur avait tant d'amour pour cette pièce qu'il la portait pendue à la boutonnière de son habit ; ce qui a donné lieu à ce conte, c'est que la pièce est trouée en haut. Il se trouve des épreuves avant la marque du trou : elles sont rares.

*Le Petit Jésus mettant le pied sur un dragon*. Cette pièce est rare avant le nom de Callot. On la met ordinairement à la tête des Sept péchés mortels, d'après Pochetti

*L'Arbre de saint François*. Morceau fort recherché, où l'on voit des religieux de l'ordre de Saint-François rangés à genoux autour d'un arbre.

*La Tentation de saint Antoine*. Celle qui est dédiée à M. Phelipeaux de la Vrillière est la moins rare. Les armes de Phélipeaux sont au bas, avec une dédicace en deux lignes.

Même sujet différemment composé. Il y a sur la droite des diables qui boivent, et un fleuve qui traverse le milieu de l'estampe. Saint Antoine est à droite dans le lointain sous un rocher. Cette pièce est rarissime et presque unique. La planche, perdue du vivant de Callot, se retrouva dans la suite, mais coupée en deux et gâtée par le vert-de-gris

La même *Tentation*, en deux grandes feuilles, dédiée au prince Ferdinand, grand-duc de Toscane. C'est une copie exécutée, soit d'après une des épreuves rarissimes dont nous venons de parler, soit d'après le dessin original, qui appartenait à M. de Julienne des Gobelins, par Antoine *Mei Thinghius* Cette copie est aussi fort rare.

*Saint Mansuet*, premier évêque de Toul, ressuscitant un jeune prince tué au jeu de paume. Morceau gravé en 1610. Sur la chappe de l'évêque, on voit les armes des Porcelets.

PORTRAITS. — Dom Peri d'Achaloso, poëte italien. Buste dans un cartouche, accompagné de deux bœufs et d'instruments aratoires. Cette pièce, très-rare avant le nom de Callot, est connue sous le nom du *Jardinier*.

Donato dell' Antella, sénateur. Il est renfermé dans un ovale posé sur un petit monument. Gravé à l'eau-forte en 1618. Ce morceau rare est appelé *le Sénateur*

Charles de Lorme, médecin de Gaston d'Orléans, père de la célèbre Marion, et grand curieux d'estampes. Buste dans un petit médaillon entouré de figures symboliques. Dessiné et gravé à Nancy en 1630.

Claude de Ruet, peintre du duc de Lorraine, chevalier de l'ordre du Christ. Il est debout. A côté de lui, son fils portant une arquebuse. Au bas sont les vers : *Ce fameux créateur de tant de beaux ouvrages*, etc., et une dédicace. Nancy, 1632.

Charles III, duc de Lorraine, avec un petit écusson au bas de chaque côté de la planche, et des vers latins : *Heroas referens atavos*... Gersaint le donne comme le plus rare de tous les portraits de Callot.

SUJETS DE GUERRE. — *Le Siége de La Rochelle*, gravé en 1631, en six planches, plus six morceaux en forme de frise pour le haut et le bas, et quatre banderoles de discours.

*Le Siége de l'île de Ré*, réduite au pouvoir de Louis XIII par le maréchal de Toyras. Également en six grands morceaux, avec six bandes et quatre banderoles d'explications.

*Le Siége de Bréda*, en 1625, par les Espagnols, sous les ordres d'Ambroise Spinola. En six feuilles, entourées d'une bordure d'ornements, avec deux feuilles doubles de discours latin, espagnol, français, italien. Rares, avec les frises surtout.

*Le Combat de Veillane*, en Piémont, livré par le marquis d'Effiat. Le portrait de ce maréchal est au haut de la planche, dans un médaillon à trophées. Sans le nom de Callot.

*Les Misères et les malheurs de la guerre*, représentés par Jacques Callot, noble Lorrain, et mis en lumière par Israël son amy, à Paris, 1633. Ce titre, gravé sur un cartouche entouré d'instruments de guerre et de deux généraux couronnés de lauriers, est le premier de la suite de dix-huit estampes dites *les Grandes misères de la guerre*. Au bas des dix-sept autres morceaux, des vers français. Au dernier seulement : *Callot fecit, Israël excudit*. On les trouve rarement avant les vers et les chiffres.

*Les Petites misères de la guerre*. Suite de sept estampes, y compris le titre gravé par Bosse, en 1636. Au bas, le nom d'Israël.

FÊTES ET JEUX. — Le Carrousel appelé la *Guerre d'amour*, donné à Florence en 1615, et représenté en trois planches, d'après les dessins de Parigi : *le Combat des tenans*, — *la Comparse des quadrilles*, — *les chars de l'Asie, de l'Afrique, de Mars, de Vénus*..., etc.

La Fête donnée au duc d'Urbin en 1616, représentée en cinq planches : 1° *l'Amphithéâtre* où se fait la comparse des chevaliers ; 2° *le Char d'amour* ; 3° *le Mont Parnasse* : 4° *le*

*Char du Soleil*; 3° *le Char de Tethys*. Ces pièces portent les noms de Jules Parigi et de Callot.

Les trois intermèdes *della Veglia*, représentés à Florence, en 1616. Les deux derniers, qui figurent un enfer et un combat, sont très-rares.

Le combat du roi *Tessi* et du roi *Tinta*, fête donnée à Florence en 1619, sur l'Arno, gravée à l'eau-forte dans un cartouche appelé *l'Eventail*. Cette pièce est une des plus singulières, des plus célèbres et des plus recherchées de l'œuvre. On en connaît plusieurs copies, dont l'une est de Collignon, élève de Callot. L'inscription *Bataglia* y est plus petite.

*Le Combat à la barrière*, ou Carrousel célèbre à Nancy en 1627. Suite de dix estampes dédiées à la duchesse de Chevreuse. Il y a un titre armorié, neuf entrées, dont deux, *celle de M. de Couvonge et de Chalabre*, et *celle du marquis de Moüy, sous le nom de Pirandre*, sont répétées. Cette suite est une des plus finement gravées et des plus intéressantes de l'œuvre. On y joint ordinairement la grande rue de Nancy, dite *la Carrière*, où furent données ces joûtes. Les premières épreuves sont avant le nom de Silvestre.

La Foire de la *Madona dell' Impruneta*, gravée en 1620, et dédiée à Cosme II. Aux coins du bas, deux écussons. Il y a quelques épreuves très-rares avant les écussons et avec la faute (*Voyez plus haut, page* 8).

La Petite foire, dite *le Jeu de boule*. Village où des paysans dansent en rond autour d'un chêne; un des chefs-d'œuvre du graveur. L'eau-forte ayant mal mordu, dans le lointain, les épreuves se trouvent rarement belles dans cette partie. On en connaît avant le nom de Callot: elles sont très-rares.

*Les trois Pantalons*. Trois estampes assez grandes, représentant le Pantalon, le Zanni et le Capitan. Dans le fond on voit des spectateurs devant un théâtre.

CAPRICES, SUJETS DE MŒURS. — *La vie errante des bohémiens*, en quatre feuilles oblongues, dont trois ont des sujets dans le lointain qui se trouvent rarement distincts. A chaque morceau, deux vers français.

Les Supplices, *Supplicium sceleri frenum*. C'est un des chefs-d'œuvre de Callot. La pièce est en travers; on y voit tous les genres de supplices, et une multitude incroyable de figures. On reconnaît les bonnes épreuves à une tour carrée qui s'élève sur la gauche, et à une petite Vierge placée à l'angle d'une rue, vers la droite.

*L'Homme à l'Escargot*. Il tient un escargot sur son doigt. Ce morceau est fort rare, parce que la planche en fut brisée, à cause de l'allusion satirique que l'on crut y voir.

PAYSAGES ET VUES. — *Vue du Pont-Neuf et de la tour de Nesle.* — *Vue du Louvre et de la Porte de Nesle*, avec des joûtes sur la rivière. Ces deux charmantes pièces sont oblongues et se font pendants. On les recherche avant le nom de Silvestre.

*Le Rachat des esclaves*. Place publique où l'on voit une tour à droite. Israël Silvestre a gravé dans le fond de cette estampe une vue du Pont-Neuf. On trouve des épreuves antérieures à cette vue. Elles sont rares.

*Le Cabaret*, petit paysage ovale. Sur la droite, un cabaret, à la porte duquel des buveurs attablés. Cette estampe est rare. Elle est gravée par Deson sur le dessin de Callot.

*Le Parterre de Nancy*, dédié à la duchesse de Lorraine. Sur le devant, des joueurs de ballon; au bas, dans la marge, six vers français. Sur le ciel, des banderoles.

*La petite Treille*. Des buveurs à table sous une treille. C'est le dernier ouvrage de Callot. Il mourut avant de l'avoir fait mordre. Israël y fit donner l'eau-forte par Collignon.

Israël Henriet, l'ami d'enfance de Callot, établi à Paris, au Petit-Bourbon, fut l'éditeur de presque toutes ses planches, que Callot lui envoyait de Nancy. D'Israël Henriet ces précieux cuivres passèrent aux mains d'Israël Silvestre, son neveu, et tombèrent ensuite en la possession de Fagniani, qui les débitait vis-à-vis l'hôtel de Soissons (la Halle aux blés), à Paris. Il paraît, d'après une lettre de la marquise de Graffigny, arrière-petite nièce de Callot, qu'une partie de ses cuivres fut convertie par un de ses héritiers en batterie de cuisine, et que le prince de Craon possédait une cuvette provenant de la fonte de plusieurs planches de Callot. Ce fait est attesté à Mariette par un nommé Jadot dont la lettre autographe est au Cabinet des Estampes.

On lit dans les notes manuscrites de Mariette: « J'ai vu quelques tableaux peints par Jacques Callot, entre autres les quatre de *la Vie des Bohémiens*, qui sont chez le grand-duc, un peu plus grands que les estampes; et celui de *l'Enfant prodigue* perdant son bien au jeu, que Callot a aussi gravé à Nancy dans une forme ovale. La touche en était pesante, sans couleur; il s'en faut bien que ces tableaux approchent de la beauté de ses estampes et de ses dessins. »

Le mausolée de Callot, élevé dans le cloître des Cordeliers, à Nancy, fut détruit le 5 mai 1751 par l'écroulement d'une partie du cloître, tombé de vétusté. L'épitaphe latine que sa veuve y avait fait graver a été rétablie par le père Husson. Elle est ainsi conçue:

*VIATOR*

*si legis, habes quod mireris*

*et imitari coneris.*

*Jacobus Callot, nobilis Nanceianus, chalcographiæ peritiâ, propria Marte, nulloque docente magistro, sic claruit ut dum ejus Gloria Florentiæ floreret, eâ in arte princeps sui temporis, nemine reclamante, habitus a summo Pontifice, Imperatore, nec non Regibus advocatus fuerit, quibus serenissimos Principes suos antepomens, patriam repetiit, ubi Henrico III, Francisco II, Carolo IIII, ducibus, chalcographus sine pari, maxime cordi, Patriæ ornamento, urbi decori, Parentibus solatio, concivibus deliciis, Uxori suavitati fuit donec annum ætatis 43um animam cœlo maturam mors immatura dimittens, XXIIII Martii CIƆ IƆ CXXXV, corpus carissimæ uxori CATHARINÆ KUTTINGER Fratrique mœrentibus hoc nobilium majorum sepulchro donandum relinquens, Principem quidem subdito fideli, Patriam alumno amabili, Urbem cive optimo, Parentes filio obedienti, Uxorem marito suavissimo, Fratrem Fratre dilecto privavit. At nominis et artis splendore non invidit.*

*Stabit in æternum nomen et artis opus.*

En vain tu ferais des volumes
Sur les louanges de Callot;
Pour moi je n'en dirai qu'un mot:
Son burin vaut mieux que nos plumes.

---

Signature des graveurs et monogramme.

Jac. Callot In.

Israel fec.

IMPR. BÉNARD ET COMP., RUE DAMIETTE, 2, A PARIS



*École Française.* *Histoire.*

# NICOLAS POUSSIN

NÉ EN 1594 — MORT EN 1665.



La physionomie morale de Nicolas Poussin est tout entière dans le grave portrait qu'il nous a laissé de lui-même. Pour bien raconter la vie et les travaux de ce grand peintre, pour les bien comprendre, il faudrait avoir sans cesse devant les yeux sa mâle et noble figure, son regard limpide et assuré, son front spacieux, ses traits accentués fortement comme ceux de Turenne, tout cet ensemble dont le caractère sérieux et digne se révèle autant par la sobriété du pinceau que par l'attitude du modèle.

Les circonstances de la vie du Poussin ne sont pas assez connues pour qu'il soit inutile de les rappeler ici, d'autant qu'elles serviront à expliquer la nature pensive de son génie et la philosophie de ses tableaux. Il naquit aux Andelys, en 1594, d'une famille qui s'était appauvrie au service des rois. Son père, Jean Poussin, était un gentilhomme du Soissonnais. Félibien nous apprend « qu'après la prison de Vernon, Jean Poussin, qui était « à ce siége avec un de ses oncles, capitaine dans le régiment de Thavannes, épousa Marie de Laisement, « veuve d'un procureur de la même ville, nommé Lemoine, de laquelle il eut Nicolas Poussin. »

Un artiste, dont le nom peut-être ne serait pas autrement venu jusqu'à nous, Quintin Varin, eut le mérite de pressentir et d'encourager un génie qui s'était du reste deviné lui-même, car, ainsi que tous les enfants nés peintres, Nicolas Poussin, frappé de la configuration des objets, se sentait tourmenté du besoin de les dessiner sur tous les murs et sur tous les livres. Un tel disciple n'eut bientôt plus rien à apprendre de son maître : aussi, un beau jour, à dix-huit ans, le jeune homme, rempli d'amour pour ce grand art de la peinture que ses parents affectaient de dédaigner, s'échappa de la maison paternelle et se rendit à Paris pour y chercher d'autres maîtres et un plus vaste horizon.

Lorsque Poussin vint à Paris, au commencement du XVIIe siècle, sous la minorité de Louis XIII, il ne s'y trouvait aucun peintre français un peu notable. Martin Fréminet travaillait à la chapelle de Fontainebleau; le dernier des Porbus, à peu près francisé, se faisait vieux déjà et ne peignait plus que des portraits de princes ou d'échevins; Valentin et Blanchard n'étaient encore que des enfants inconnus qui bientôt partiraient pour Rome, allant chercher aventure; Simon Vouet s'était embarqué pour Constantinople avec l'embassadeur de France, M. de Sancy, et il n'avait pas encore fondé cette école célèbre d'où sortirent Lesueur, Lebrun, Pierre Mignard, Michel Dorigny et tant d'autres... si bien que Marie de Médicis, voulant décorer la galerie du Luxembourg, songeait à faire venir tout exprès un peintre d'Anvers dont on parlait beaucoup dans le monde, et qui se nommait Rubens.

Le Poussin ne put donc s'adresser, à Paris, qu'à deux maîtres auxquels il était lui-même supérieur. C'étaient Ferdinand Elle, venu de Malines pour peindre le portrait, et George Lallemant, de Nancy, grand faiseur de dessins pour tapisseries, praticien, du reste, assez habile et très-affairé. Ce Lallemant avait pour habitude de tracer à la hâte des esquisses légères d'après lesquelles il faisait exécuter à ses élèves de nombreux tableaux, pressé qu'il était de satisfaire tout le monde et fort peu jaloux d'étudier la nature consciencieusement. Mais l'école d'un peintre mal instruit des règles de la perspective et insoucieux de tout ce qui tient à la partie rigoureuse de l'art, ne pouvait longtemps convenir à un jeune homme qui, en dépit de sa pauvreté, n'aimait que les études sévères, et aspirait, dans son ardeur, à la perfection même. Le Poussin quitta donc l'atelier de Lallemant, et il cherchait à se produire dans le monde pour jouir de la conversation des penseurs et se faire admettre à visiter les cabinets des connaisseurs en renom, lorsqu'il rencontra sur son chemin un jeune gentilhomme du Poitou, amateur de peinture, qui lui offrit sa bourse et son amitié. Cet ami généreux, dont l'histoire ne nous a pas conservé le nom, introduisit le Poussin auprès de tous ceux qui pouvaient lui ouvrir des cartons ou des galeries, notamment chez un mathématicien du roi, nommé Courtois, qui possédait un grand nombre de dessins originaux de Raphaël et de Jules Romain et une collection des gravures de Marc-Antoine[1].

Alors, pour la première fois, le Poussin dut sentir les préférences naturelles de son génie pour les conceptions fortes et les mâles contours. Dans ces estampes où le graveur bolonais avait si bien conservé le caractère du peintre, où la raideur même du burin servait à rendre la traduction plus naïve encore, Nicolas Poussin trouvait tous les germes, toutes les indications de son propre génie. A vrai dire, bien qu'il admirât la grâce incomparable de Raphaël et l'abondance de ses inventions, aisément sublimes, Poussin avait en lui une certaine analogie de tempérament avec Jules Romain; tout ce qui tenait à l'énergie du dessin, à la puissance du geste, convenait merveilleusement à sa manière de sentir. Il se mit donc à étudier avec amour des modèles dignes enfin de ce qu'il avait rêvé, il copia tous les dessins de Raphaël et de Jules, toutes les estampes de Marc-Antoine, et il en comprit si bien la beauté, il pénétra si avant dans l'esprit de ces grands maîtres, que ses premiers essais de composition portaient déjà le cachet de l'école romaine et en rappelaient la manière large et pure. Car c'est le propre des talents supérieurs de savoir s'approprier les qualités d'autrui, sans cesser pour cela d'être eux-mêmes; il n'y a que les talents de second ordre qui soient impressionnables jusqu'à l'imitation.

Il était dans la destinée de Poussin que la trempe de son caractère fût éprouvée et fortifiée encore par

[1] V. Maria Graham.

la lutte contre les obstacles de la vie. L'étude avait absorbé cet esprit vigoureux et lui avait ôté le loisir des travaux futiles qui commencent la réputation de l'artiste et le font vivre. Le jeune seigneur poitevin qui l'avait apprécié et secouru, ayant été rappelé auprès de sa mère, Poussin l'accompagna dans sa province, avec l'espoir d'être employé à peindre les appartements du château; mais, au lieu d'être accueilli en peintre, comme il s'y attendait, il eut la douleur de se voir traiter avec dédain par la mère de son ami, femme ignorante et hautaine qui prétendait charger le Poussin de travaux incompatibles avec



LE TESTAMENT D'EUDAMIDAS.

la dignité de son art. Accepter une hospitalité humiliante était impossible à ce caractère élevé. Poussin se retira donc et reprit tristement la route de Paris, pauvre et fier, forcé de peindre çà et là, pour vivre, n'ayant souvent pas de quoi se procurer cette toile et ces couleurs, les grossiers éléments de sa future immortalité.

Mais rien n'est indifférent dans la vie des hommes supérieurs. Leur œuvre se ressent toujours des épreuves qu'ils ont traversées, des circonstances qui ont dérangé le cours de leur vie. L'infortune même leur est bonne, ne fût-ce que pour ajouter à l'intérêt qu'ils nous inspirent. Ainsi tout profite, tout concourt à la grande unité de leur génie.

On sait fort peu de chose de la vie que mena le Poussin jusqu'en 1623, si ce n'est qu'il retourna aux Andelys pour rétablir sa santé, altérée par les fatigues et les privations. Depuis, il entreprit le voyage de Rome et ne put aller plus loin que Florence. Revenu à Paris, il se logea au collége de Laon, où il se lia

d'amitié avec Philippe de Champagne, peintre grave et pur, bien fait pour le comprendre et l'aimer. Mais la connaissance qui fut la plus utile au Poussin, fut celle qu'il fit en cette même année 1623, du cavalier Marini, poëte célèbre et charmant, tout plein des plus riants souvenirs de la mythologie antique, et dont la fréquentation contre-balança dans la vie du Poussin la sombre influence du malheur. Marini était un aimable faiseur de vers anacréontiques; tantôt il s'entretenait avec le peintre, des traditions les plus gracieuses de la Fable, tantôt il lui lisait quelques passages de son *Poëme d'Adonis*, et ces entretiens, ces lectures, échauffant l'imagination du jeune artiste, lui représentaient sous des formes heureuses tous les héros de ses tableaux futurs, et lui dictaient, pour ainsi dire, des compositions remplies de volupté et de poésie. C'était Vénus qu'il dessinait, quand la déesse, protégée par un buisson de myrte, épie du regard la démarche incertaine d'Adonis, ou bien lorsqu'elle le suit à travers les bois et les précipices, pour se reposer ensuite à côté de lui, sous de grands arbres, environnée des Jeux et des folâtres Amours.

Le cavalier Marini, venu si à propos pour ouvrir au Poussin les données ingénieuses de la Fable, partit bientôt pour Rome, où il voulut amener son nouvel ami. Mais le Poussin s'était engagé envers la communauté des orfèvres de Paris à faire un tableau de la *Mort de la Vierge*; il ne put accompagner le poëte. Ce ne fut qu'au printemps de l'année 1624 qu'il entreprit pour la troisième fois le voyage d'Italie et qu'enfin il vit Rome. Mais à peine y eut-il retrouvé son ami, qu'il eut la douleur de le voir partir pour Naples, où il allait mourir. Il ne lui restait d'autre protection dans Rome que celle du cardinal Barberini, auquel le poëte en partant l'avait recommandé; mais, pour comble d'infortune, le cardinal dut quitter Rome pour ses légations, de sorte que Poussin demeura entièrement seul.

A cette époque, la peinture italienne était profondément divisée, sans principe dominant et sans maître. L'héritage de Raphaël s'en allait par lambeaux. Des régions sublimes où il s'était élevé au XVIe siècle, l'art était descendu dans le domaine des *maniéristes*. Des écoles jalouses se disputaient la prééminence. D'un côté, Le Guerchin, Valentin, Ribera, Manfredi, toute la postérité du Caravage, se plaisaient à outrer les ombres, à peindre les effets du jour comme ceux de la nuit; de l'autre, c'était le Guide et l'Albane qui avaient rapporté de chez Calvart le goût de la suavité, de l'harmonie et de la grâce. Plus loin s'agitaient Lanfranc et Piètre de Cortone, inaugurant la peinture théâtrale, celle qui séduit, qui surprend, qui plaît à l'œil à force d'illusions, l'art des vastes ordonnances facilement conçues, exécutées prestement, l'art des *grandes machines*, en un mot. A l'écart se tenait le conservateur d'une tradition plus grave, le Dominiquin, peintre lourd, mais consciencieux, robuste et puissant, qui, débordé par tant de fougueux rivaux, ne voulait pas consentir à peindre de pratique, ni à exagérer les formes ou la lumière, ni à sacrifier aux gentillesses du temps. Le Poussin parut venir tout exprès pour faire pencher la balance en faveur du Dominiquin et opérer une forte réaction contre l'école caravagesque. Pauvre et inconnu, il acquit néanmoins de l'influence dans Rome, lui Français, par le rayonnement naturel d'un mérite supérieur. Claude Lorrain, Stella, Valentin, furent attirés à lui : Valentin s'empressa de l'admirer, mais il écouta ses conseils sans pouvoir les suivre; Stella fut entièrement gagné à sa manière, et Claude Lorrain puisa dans sa fréquentation un grand goût de paysage que ni les tableaux de Paul Bril ni les leçons d'Augustin Tassi ne lui auraient inspiré.

Au moment où il se trouva privé de protection et de ressources, Poussin se lia d'amitié avec un sculpteur nommé François Duquesnoy et que les Italiens appelaient *il Fiamingo*, le Flamand. Ils se logèrent ensemble et associèrent leur pauvreté. Ils moulaient des antiques et vivaient du produit de ce travail, pendant que Poussin peignait des batailles ou des prophètes qu'il vendait à vil prix. Rapprochement singulier! Le Flamand cherchait à assouplir la sculpture antique, à lui donner des grâces naturelles et de la morbidesse; il modelait de préférence les enfants, et il allait souvent avec Poussin dans la vigne Ludovisi pour y consulter ceux du Titien, ou dans l'atelier de l'Albane pour y admirer les *enfants* de ce gracieux maître. Au contraire, le peintre français aurait voulu faire passer dans ses tableaux toute la sévérité de la sculpture antique; il se mit donc à étudier les statues et les bas-reliefs qu'on trouve à chaque pas dans Rome, et avec l'aide d'un autre sculpteur, nommé l'Algarde, devenu également son ami, il mesura la plupart des figures antiques : la *Niobé*, le *Laocoon*,

les *Lutteurs*, l'*Hercule Commode*, l'*Antinoüs* et quelques autres encore. Les mesures de l'*Antinoüs* sont les seules qui nous restent [1].

Il est remarquable que Poussin vit tout de suite dans Rome ce qu'il fallait y voir, non pas tant Raphaël et Michel-Ange que l'antique. Ne voulant s'en tenir à l'interprétation de personne, il alla droit aux sources. Il se promenait souvent seul dans les vignes romaines toutes peuplées de statues, et il s'oubliait des heures entières à les contempler, de cette contemplation muette et profonde sans laquelle on ne pénétra jamais les beautés de l'antique, beautés simples et naturellement sublimes, qui n'étonnent jamais le premier regard. Ah! ce n'est point à l'angle des murs d'un palais qu'il faut admirer les statues antiques; c'est dans les jardins, à travers le



REBECCA ET ÉLIÉZER.

feuillage, au milieu des accidents de la lumière qui les caresse et les enveloppe de ses reflets. Là seulement on découvre leur grâce, leur mouvement facile et mesuré ou le balancement de leur attitude. La verdure est un merveilleux encadrement à la blancheur du marbre, elle en fait ressortir le ton uniforme et grave; elle ajoute par la bizarrerie de ses contours incertains à la grandeur des lignes de la figure, et il y a des moments où la statue paraît s'agiter comme l'apparition d'un demi-dieu.

Dès son retour à Rome, le cardinal Barberini s'occupa du Poussin. Il lui commanda la *Mort de Germanicus*.

C'est un tableau dont on se souvient toute la vie pour l'avoir vu une seule fois, tant il y a d'unité dans la composition et d'accent dans la pantomime. L'intérêt, l'attention, la lumière, tout est concentré sur Germanicus. Rangés autour de son lit, les officiers du héros, la lance à la main, recueillent ses dernières

[1] L'original des mesures et proportions de la statue d'Antinoüs, prises par Poussin, est conservé à Rome dans la bibliothèque Massimi. Bellori les a transcrites littéralement, et M. Gault de Saint-Germain en a donné la traduction, avec les planches, dans sa *Vie du Poussin*. Paris, 1806.

paroles, épient son dernier regard, et l'un d'eux lui promet d'un geste la vengeance des dieux. Au chevet du mourant, le Poussin, à l'exemple du peintre grec qui avait représenté Agamemnon la tête voilée au sacrifice d'Iphigénie, peignit Agrippine se cachant le visage dans ses mains; et s'il renouvela ce trait dont il n'existait plus que la tradition, ce ne fut pas tant pour renoncer à l'expression d'une douleur inexprimable que pour ne pas troubler l'unité de la scène, aux dépens du personnage essentiel, car l'unité est le secret des chefs-d'œuvre. La tête de Germanicus est belle, jeune, délicate et noble. Sa douce figure trahit moins le regret de la vie que la douleur de mourir empoisonné sans avoir jamais senti ni mérité la haine. La plume de Tacite avait dessiné le tableau.

Les anciens ne permettaient pas aux personnes de haute condition de s'abandonner au désespoir; apparemment dans la crainte que la beauté n'en souffrît, que le corps n'y perdît la dignité de son attitude. Le Poussin a donc respecté dans l'épouse de Germanicus une antique bienséance, conservée, du reste, par l'orgueil des grands. Les grands, en effet, sont toujours en scène, tant qu'ils ont des spectateurs. Seulement, quand ils sont livrés à eux-mêmes et forcés de gémir sans témoins, la vraie nature reprend son droit, et le chagrin est d'autant plus cuisant alors, qu'il a été plus *digne*, c'est-à-dire plus contenu.

La *Prise de Jérusalem par Titus*, autre commande du cardinal Barberini, fut pour le Poussin une occasion de montrer ses connaissances profondes. L'antiquité, grecque ou romaine, n'était pas son unique étude. Il savait mieux que personne les mœurs et les costumes de chaque pays, la conformation des habitants, le caractère distinctif des races. Et, par exemple, mieux que personne il a peint historiquement les Égyptiens et les Juifs. Les nuances de la chevelure, la barbe, l'habillement et la manière de le porter, la forme des bâtiments, la nature des plantes, et les espèces d'animaux particulières à telle contrée, rien ne lui échappait. Et de ces beautés locales, secondaires en apparence, ressortait le vrai caractère du tableau, de façon qu'on pût reconnaître, à la première vue, si l'action se passait en Judée, en Égypte, en Macédoine ou ailleurs. Chaque héros figurait ainsi dans son cadre, et chaque drame dans le lieu où il avait dû s'agiter, sous les arbres qui lui avaient prêté leur ombre, au milieu de l'architecture qui lui avait servi de fond ou d'abri. La *Jérusalem* que Titus emportait d'assaut n'était pas une ville imaginaire; c'était bien la ville qui renfermait la montagne de Sion, la ville que Josèphe avait décrite et que Jérémie avait pleurée.

Toutes les fois qu'il a emprunté un épisode à l'histoire du peuple juif, le Poussin a su le traiter en artiste et en antiquaire, sans que jamais l'antiquaire ait refroidi l'artiste. Au contraire, la science et la passion se mariaient admirablement dans son œuvre, la connaissance des mœurs venant ajouter à la puissance de l'émotion. La *Peste des Philistins*, où l'Ancien-Testament a été suivi pas à pas, n'en est pas moins un chef-d'œuvre dans le genre pathétique. Le respect de la tradition n'a rien attiédi. Quel tableau de désolation! La peste est dans la ville d'Azoth, et la voie publique est encombrée de morts et de malades. Par terre gisent des moribonds appuyés sur des fûts de colonnes brisées. Ici, une mère vient d'expirer entre ses deux enfants, et l'un d'eux est encore attaché à son sein tari. Là, un jeune homme se roule sur le pavé dans les contorsions de la douleur. Des femmes gémissent, des enfants pleurent, et l'air est infecté d'une exhalaison pestilentielle, puisque les habitants sains de corps se bouchent les narines en s'approchant des cadavres, ou se détournent sans pitié. Sur la place s'élèvent le temple et les autres monuments de la ville fuyant en perspective, avec leur architecture massive et régulière. Le grand prêtre, environné des principaux de la cité, paraît surpris de voir l'idole de Dagon renversée à terre, la tête et les mains coupées, devant l'arche du Seigneur, dont les Philistins s'étaient emparés. Partout, au loin, se continue le ravage de la peste et on enlève des cadavres. Sur les marches du temple, sur les dalles, contre les murs de tous les palais sont couchés des malades tourmentés et agonisants. Une légion de rats se répand dans la ville et on en voit défiler le long des corniches. Tout, enfin, réveille un sentiment d'horreur, de tristesse, de compassion ou de crainte[1].

La réputation du Poussin commença à faire du bruit. Le chevalier Cassiano del Pozzo étant devenu aussi son protecteur, lui fit obtenir la faveur de peindre le *saint Érasme* qu'on voit à Saint-Pierre et qui fut ensuite

[1] Ce beau tableau ne rapporta que soixante écus au Poussin. Le duc de Richelieu l'acheta plus tard mille écus.

exécuté en mosaïque par Cristo Fori. Des tableaux de chevalet lui furent commandés par de riches Français qui avaient entendu parler de lui, entre autres par M. de Chanteloup, maître d'hôtel du roi; si bien que le cardinal de Richelieu, jaloux de montrer le goût des arts, voulut attirer le Poussin à la cour de France. M. Des Noyers, secrétaire d'État et surintendant des bâtiments, écrivit au Poussin le 14 janvier 1639 pour lui offrir, au nom du roi, mille écus d'appointements, un logement au Louvre et les murailles de la grande galerie à couvrir de peintures. La lettre de M. Des Noyers en contenait une de la main de Louis XIII, où le roi écrivait au Poussin : « ... Nous vous avons choisi et retenu pour l'un de nos peintres ordinaires. »



POLYPHÈME.

Ces invitations flatteuses ne purent décider le peintre. Il s'était acclimaté à Rome, il s'y était marié avec la sœur de Gaspard Dughet (le Guaspre), il vivait heureux à l'ombre des antiques et au milieu des Raphaël. Il hésita donc, il demanda jusqu'à l'automne, et, l'automne venu, il ne partit point. Il fallut que M. de Chanteloup fît le voyage exprès pour l'aller prendre et le ramenât à Paris, vers la fin de l'année suivante. Le Poussin a raconté lui-même, dans sa lettre au chevalier del Pozzo (alors commandeur), la magnifique réception qu'on lui fit. Nous nous garderons bien de substituer notre narration à la sienne :

« ... Le soir je fus conduit par son ordre (l'ordre de M. Des Noyers) dans le lieu qu'il avait destiné pour « mon logement : c'est un petit palais (car on peut l'appeler ainsi) qui est au milieu du jardin des Tuileries, « contenant neuf chambres en trois étages... Il y a de plus un grand et beau jardin planté d'arbres fruitiers, « et un joli parterre de fleurs, trois petites fontaines, un puits, une fort belle cour et une écurie. J'ai la vue « la plus étendue, et je crois que, l'été, cet asile est un vrai paradis. J'ai trouvé l'appartement du milieu

« meublé noblement; toutes les provisions nécessaires, jusqu'au bois et un tonneau de vin vieux... Le « quatrième jour, M. Des Noyers me présenta chez le cardinal. Ce prélat me prit les mains, m'embrassa et « me reçut avec une bonté extraordinaire. Quelques jours après, je fus conduit à Saint-Germain. M. Des Noyers « devait me présenter au roi; mais s'étant trouvé indisposé, je fus introduit le lendemain matin auprès du « monarque par M. Le Grand, un des favoris de sa cour. Ce prince, bon et humain, daigna me caresser et me « fit beaucoup de questions durant une demi-heure qu'il me retint auprès de lui; après quoi s'étant retourné « vers ses courtisans, il dit : *Voilà Vouet bien attrapé!* et de suite il m'ordonna de peindre les grands tableaux « de sa chapelle de Fontainebleau et de Saint-Germain. De retour chez moi, on m'apporta, dans une belle « bourse de velours bleu, deux mille écus en or, etc. »

Cette lettre est du 6 janvier 1641. Aussitôt le Poussin se mit à l'œuvre; on lui demanda, comme à Vouet et à Lesueur, des cartons pour servir de modèles aux tapisseries de la chambre du roi. Il dut ensuite peindre *la Cène*, magnifique sujet qui avait été pour Léonard de Vinci la donnée d'un chef-d'œuvre fameux.

Ici pourtant se présentait un problème que Léonard de Vinci n'avait pas résolu. On sait comment les anciens prenaient leurs repas; ils n'étaient point assis à table, ils y étaient couchés. Léonard avait représenté Jésus-Christ et les apôtres assis sur un banc commun, ne s'inquiétant guère de la fidélité historique. Il appartenait au Poussin de restituer au banquet des douze apôtres sa couleur antique et ce caractère intéressant et local que donne la connaissance intime des mœurs. Fidèle à l'Écriture, le peintre a choisi l'heure du soir, toujours plus imposante. Une lampe suspendue au plafond, au-dessus de la table, laissant le reste de la salle dans une obscurité mystérieuse, éclaire les rudes figures des douze pêcheurs. Au milieu d'eux, en face, et le front rayonnant de sérénité, Jésus tient la coupe et fait un signe de la main. Il est vêtu d'une tunique blanche avec un manteau rouge-clair. Vers la gauche on voit sortir Judas enveloppé dans sa draperie, ne montrant que la main qui doit trahir le Maître. L'effet de la lumière qui tombe sur les figures groupées et se perd çà et là dans les plis de leurs robes, la posture antique des convives, leur attention muette, l'ombre qui les entoure, la tranquillité de ce festin silencieux, tout cela produit une impression grave, triste et solennelle[1].

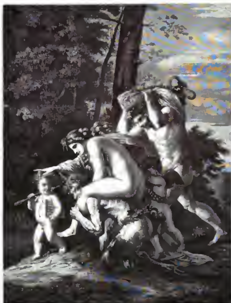
La faveur du Poussin grandissait, et avec elle la jalousie de ses rivaux. Il n'était pas à Paris depuis trois mois, que Louis XIII, par un nouveau brevet, daté du 20 mars 1641, le nomma son *premier peintre ordinaire*, et, en cette qualité, lui donna la direction générale de tous les ouvrages de peinture et d'ornement à exécuter pour l'embellissement des maisons royales, voulant que tous les dessins fussent soumis à son approbation. Ce fut le signal d'une tempête.

Les travaux de la grande galerie du Louvre étaient dirigés alors par Lemercier, premier architecte du roi. Il fit ménager dans la voûte des compartiments destinés à recevoir les peintures du Poussin; mais le peintre ne goûta point les dispositions de l'architecte, il se plaignit de leur aspect froid et pauvre; il trouve lourdes les consoles qui régnaient le long de la corniche; la voûte était trop surbaissée, et les encadrements de nature à aveugler le spectateur. En conséquence, le Poussin, de son autorité, fit abattre et recommencer les travaux. Alors se soulevèrent à la fois contre lui : Lemercier, qui venait d'être blessé au vif; Simon Vouet, à qui le Poussin portait ombrage, et Fouquières, Flamand parvenu, paysagiste excellent d'ailleurs, qu'on avait chargé seulement de peindre les trumeaux, mais qui prétendait tout conduire et ne travaillait plus que la rapière au côté, depuis que Louis XIII lui avait donné des lettres de *baron*.

Lemercier était en faveur auprès de Richelieu, qui lui avait fait construire la Sorbonne, le Palais-Cardinal et le pavillon de l'Horloge (aux cariatides) qui domine la cour du Louvre : Simon Vouet donnait à Louis XIII des leçons de pastel; Fouquières, enfin, était baron. Ces trois hommes influents se liguèrent; ils écrivirent contre le Poussin des mémoires où ils dénonçaient ses vues mesquines et parcimonieuses; ils ameutèrent les gens de cour, et firent si bien que le Poussin fut obligé de se défendre.

[1] Ce tableau fait partie des *Sacrements*. Il faut le distinguer de celui qui est au Louvre et qui représente aussi *la Cène* avec des figures de grandeur naturelle, également éclairées par une lampe. Nous avons mieux aimé décrire celui où les apôtres sont couchés à table, *incumbunt mensæ*.

Il le fit avec sa fermeté habituelle et cet heureux bon sens qui était son génie. Ses lettres à ce sujet portent l'empreinte de sa probité, de son caractère mâle, de la sérénité de son cœur. « Le baron de Fouquières, « écrit-il à M. de Chanteloup, est venu me trouver avec sa grandeur accoutumée ; il trouve fort estrange de « ce qu'on a mis la main à l'œuvre de la grande galerie, sans lui avoir communiqué aucune chose. Il dit avoir « un ordre du roi, prétendant que ses paysages soient l'ornement principal dudit lieu, étant le reste seulement « des accessoires. J'ai bien voulu vous écrire ceci pour vous faire rire. » Et plus loin, répondant au reproche



VOYAGE DE FAUNES, DE SATYRES ET D'HAMADRYADES.

de parcimonie : « L'impertinence de mes calomniateurs, dit-il, n'est fondée que sur le gain considérable « qu'ils se proposaient de faire. »

Cependant les jésuites ayant demandé un tableau du *Miracle de saint François Xavier* dans de hautes proportions, le Poussin en fut chargé : c'était là que ses ennemis l'attendaient, espérant le voir échouer parce qu'il avait rarement peint sur de grandes toiles. Et en effet, le Poussin s'en est tenu presque toujours aux proportions *demi-nature ;* mais le génie, après tout, ne se mesure pas aux dimensions de l'œuvre. Le *Saint François Xavier au Japon*, qui est au musée du Louvre, ne fut pas plus tôt exposé qu'il devint l'objet des critiques les plus amères. Vouet et les siens allèrent disant partout « que le Jésus-Christ avait plus l'air d'un *Jupiter tonnant* que d'un *Dieu de miséricorde*, que le coloris était terne, que les contours des figures étaient

secs et sans esprit. » Mais beaucoup de gens admiraient; Marie de Médicis était pour eux, et le Poussin lui-même se défendit en écrivant : « Dois-je m'imaginer le Christ avec un visage de *Torticolis* ou de *père « Douillet*, alors qu'étant sur la terre, il était même difficile de le considérer en face? »

Il est vrai de dire que le *Saint François Xavier* n'est pas sans défauts. La gloire où apparaît le Christ est une lumière étroite et timide, mais le mouvement de la figure, ses draperies majestueusement soulevées, son front radieux, sa chevelure agitée par le souffle de l'air, ses bras étendus, tout cela fait penser à la *Vision d'Ézéchiel*. La couleur du tableau manque d'éclat, sans doute, mais quelle ravissante figure que celle de la jeune Japonaise ressuscitée; et comme on aime voir une aussi belle fille rouvrir ses yeux à la lumière! que de sveltesse et d'élégance dans sa compagne, réminiscence de la femme antique aux grandes allures, noble corps élancé que la draperie dessine en le recouvrant!

Fatigué de la lutte, et plein du souvenir de la vie paisible qu'il avait menée à Rome, le Poussin résolut de quitter la France; mais, voulant exprimer tout ce qu'il sentait au fond du cœur, il peignit sa fameuse allégorie du *Triomphe de la Vérité*, puissant hommage que son génie méconnu se rendait à lui-même. Vierge obscure et sans voile, la Vérité, découverte par le Temps, est enlevée par lui dans les airs, laissant après elle sur des rochers arides la Haine armée et l'Envie avec sa chevelure de serpents. Quand il eut ainsi élevé un monument à sa muse, le Poussin partit pour Rome, bien décidé à ne jamais revenir dans un pays encore mal préparé à l'admiration de l'art. Il avait écrit à M. Des Noyers ces nobles paroles : « J'agis pour rendre « témoignage à la vérité et ne jamais tomber dans la flatterie, deux choses qui sont trop opposées pour se « rencontrer ensemble. »

C'est au mois de novembre 1642 que le Poussin se retrouve dans Rome. Il respire enfin. La pension de mille écus que Louis XIII lui avait accordée lui sera payée exactement pendant la vie et après la mort de ce prince. Le voilà donc libre d'étudier tranquillement les chefs-d'œuvre de l'art, et d'en produire à son tour. Mais comment oser entreprendre la simple énumération des innombrables ouvrages d'un maître qui est, après Rubens, un des plus féconds qui aient jamais paru?

Par où commencer, en effet, quand on se rappelle à la fois tant de compositions frappées au coin d'un génie toujours varié, et pourtant toujours le même? Drames pathétiques, scènes calmes et riantes, bacchanales échevelées où les dieux chancellent, où s'enivre l'amour, voyages des faunes à travers les bois, héroïques paysages... quel monde se réveille dans mon esprit au seul nom du Poussin!... Il me semble que je vois passer tous les héros de l'ancienne Grèce et de Rome : Phocion mort, Diogène errant, Romulus qui lève le pan de sa toge, Coriolan attendri, Pyrrhus sauvé; puis, tous les personnages confondus de la Fable, de la Bible, de l'Évangile, de l'Histoire, de la Poésie : Adonis et Vénus, Moïse frappant le rocher, Salomon sur son trône, Germanicus à son lit de mort, et la femme à qui Jésus pardonna, et Armide en fureur auprès de Renaud endormi, et la jeune fille des Écritures attendant, au bord de la fontaine, les présents d'un époux.

On ne saurait dire ce qui convenait le mieux au génie du Poussin, des sujets à grand mouvement ou de ceux qui veulent la pondération du geste et une émotion contenue, dans des figures presque immobiles. Par son tempérament, le peintre des Andelys était, je crois, porté vers la manière de Jules Romain; mais par l'étude il appartenait à l'antique, de sorte que la méditation tempéroit chez lui une énergie naturelle et cette *furia* dont parlait le cavalier Marin lorsqu'il le présenta au cardinal Barberini en lui disant : « *Vous verrez un jeune homme qui a une fougue extraordinaire.* » Il avait appris, du reste, à changer le *mode* de l'exécution suivant la nature du sujet, et à trouver, pour ainsi dire, une *dominante* à chacun de ses tableaux. S'il peint l'*Enlèvement des Sabines*, tout d'abord on est frappé du mouvement qui règne sur la toile, et la variété même des couleurs produit un certain tapage qui appelle l'attention. L'œil ne voit que draperies volantes, visages passionnés, figures courant en sens divers. On croit entendre crier les femmes qui se débattent contre leurs ravisseurs, hommes rudes, grossiers, crépus, incivilisés, vraiment barbares : les casques brillent, les chevaux se cabrent et s'emportent; chacun est saisi de cette frayeur qui se communique si aisément dans les foules : c'est une panique universelle. Le seul Romulus, calme et grave au milieu de cette tempête préméditée, lève avec majesté le pan de son manteau. Il donne froidement le signal de cet enlèvement qui

doit peupler Rome, sauvage origine des maîtres du monde! Ici le pinceau est manié brutalement, en vue du sujet. Les armes, les draperies, les pierres, sont traitées avec rudesse. Quant au caractère des édifices, ils me semblent appartenir à une époque trop avancée pour un peuple encore barbare. C'est le contraire du défaut dans lequel est tombé David, qui, dans son tableau des *Sabines*, a fait des Romains *damerets* au pied d'un Capitole grossièrement bâti sur des rochers.

Combien d'heureux contrastes se présenteraient, si nous voulions passer de l'énergie à la grâce! Par



LA CHÈVRE AMALTHÉE.

exemple, le *Moïse sauvé des eaux* et le *Moïse exposé sur le Nil* ne sont-ils pas des modèles d'un style touchant et gracieux? Mais rien n'est comparable, en fait de grâce, au tableau d'*Éliézer et Rebecca*. Treize jeunes filles, toutes charmantes, y sont groupées dans des attitudes diverses. L'action vulgaire de puiser de l'eau et d'emplir une cruche suffit pour animer ces figures, pour leur donner un geste élégant, un mouvement qui fait valoir la beauté de leurs formes et leur souplesse. Chacune a son tempérament, sa contenance particulière, sa passion, et l'on ne saurait tout d'abord à laquelle donner ses préférences : Rebecca, malheureusement n'est pas la plus jolie, mais c'est la plus ingénue. Les mains dans ses vêtements, la joue colorée, elle jette un regard modeste et ravi sur les présents que lui offre Éliézer. L'honneur d'être distinguée ainsi parmi ses compagnes l'embarrasse, la trouble et l'enchante; autour d'elle s'agitent tous les sentiments que peut trahir un visage de femme : l'innocence, la curiosité, la coquetterie, la pudeur, le désir, l'indifférence, la jalousie, la tendresse, tous les secrets du cœur, toutes les variétés de l'amour.

Chaque figure est un chef-d'œuvre de naturel dans la pose, et il n'en est pas une en qui l'expression ne soit admirable. La femme envieuse est accoudée sur la margelle du puits, pensive, immobile, tout occupée de ces

présents qui ne sont point pour elle. Son visage en a pâli. La fille curieuse est tellement distraite par le bonheur de sa rivale, qu'elle laisse tomber de l'eau dans une cruche sans s'apercevoir que la cruche est remplie et que l'eau déborde. La plus sage continue à puiser de l'eau. Plus loin sont deux folles sœurs qui se tiennent embrassées, et dont l'une, en se retournant pour sourire à ses compagnes, montre un charmant profil et fait ce mouvement sensuel des épaules qui me rappelle les Vénitiennes de Paul Véronèse. A gauche est une jeune fille qui a posé une urne sur sa tête et se baisse pour en soulever une autre, tandis qu'une vierge dédaigneuse, soutenant des deux mains son urne remplie, s'éloigne comme pour exprimer sa hautaine indifférence; pittoresque figure qui occupe le sommet de la composition et fait pyramider le principal groupe.

Le costume juif est étudié sur les livres saints. Éliézer porte le chalumeau et l'épée; quant aux draperies de femmes, ce sont les plus fines, les plus élégantes que le Poussin ait jamais trouvées. Le tableau d'*Éliézer* est cité par M. Fleury, antiquaire, dans son livre sur les mœurs des Hébreux, comme une excellente leçon de costume. Ce qu'un artiste y admire surtout, c'est la légèreté des divers tons de draperies, qui du reste ne sont pas tous en parfait accord, l'air qui circule autour des figures, le calme du paysage, où se dessine une ville habitée par des patriarches et construite simplement, avec des toits en terrasse, comme il convient aux pays chauds.

Ce fut de Rome, en 1648, que Poussin envoya ce tableau à M. Pointel, son ami. Depuis qu'il était retourné dans cette ville, le peintre français y avait repris avec amour sa vie paisible, sa gravité de philosophe, ses goûts studieux et simples. Plusieurs fois, depuis la mort du cardinal de Richelieu et de Louis XIII, on lui avait écrit sans succès pour l'inviter à revenir en France. En vain M. Des Noyers, rentré en faveur après une disgrâce, voulut-il rappeler le peintre aux travaux recommencés de la grande galerie du Louvre : Poussin répondit en homme qui avait renoncé à tout esprit de retour.

La maison qu'il habitait à Rome était située près la Trinité-du-Mont, sur un point élevé d'où l'on découvrait une belle vue. Le Poussin y vivait heureux avec la sœur du Guaspre, qu'il avait épousée, comme je l'ai dit, et qu'il aimait tendrement parce qu'elle lui avait apporté en mariage un dévouement déjà éprouvé lors d'une maladie grave où le peintre pensa mourir. Renfermé dans son atelier, il n'y recevait presque personne, voulant méditer en silence son œuvre immortelle. Vers le soir, il se promenait sur les hautes terrasses, et là il se voyait bientôt environné d'artistes, de savants, de poetes, venus pour jouir de sa conversation et de ses remarques sur les lointains paysages. Quelquefois, pendant le jour, il sortait seul avec ses cartons sous le bras pour s'égarer dans les vignes des environs, soit qu'il eût envie de surprendre l'allure du paysan romain, soit qu'il voulût se pénétrer des accidents de la lumière, étudier le piquant feuillage du chêne et son écorce rigide, le balancement du marronnier aux formes arrondies, les larges et transparentes feuilles du platane. Un jour, Vigneul de Marville le rencontra qui dessinait sur les bords du Tibre tout ce qui invitait ses crayons; il le vit aussi rapporter dans son mouchoir des cailloux, des mousses et des fleurs; et comme il lui demandait par quelle voie il était arrivé à une telle perfection, « Je n'ai rien négligé, » répondit modestement le peintre.

S'il ne restait de Nicolas Poussin que ses paysages, ce serait encore un des plus grands maîtres de l'art. Quelle richesse de composition, quelle majesté! c'est la nature à son plus haut degré de grandeur et de noblesse, la nature qu'ont visitée les dieux de l'Olympe, et que le peintre a vue à travers ses poétiques souvenirs. Il ne laissera pas la campagne parler d'elle-même; il se servira de ses aspects pour nous rappeler les leçons de l'histoire, les graves enseignements de la philosophie. Sans doute chaque détail est étudié dans sa réalité, le terrain est ferme, le feuillé est touché savamment et avec largeur à la manière du Titien; l'air est présent, les eaux sont limpides, les fabriques sont pittoresques, et le fond est bien repoussé par la vigueur du premier plan; mais l'exécution positive de chaque partie n'empêche point que l'ensemble ne soit tout exprès ennobli et ne prenne une tournure héroïque. La pensée du peintre se promène dans la campagne comme ferait une muse sévèrement drapée, toujours imposante, quelquefois un peu triste. Comment décrire la magnificence du paysage qu'on appelle *Diogène*, où le philosophe cynique est représenté jetant son écuelle à la vue d'un jeune paysan qui boit dans le creux de sa main! Quelle douce lumière, et comme on respire agréablement dans ce tableau! les terrasses, les pierres, les troncs raboteux, la branche renversée dans la mare, l'inégalité

du gazon, les plantes grimpantes, tout est rendu avec précision; si le soleil frappe des tertres éloignés, le peintre les traite grassement, de manière à tenir compte de l'air interposé; mais ce n'est pas la dégradation des plans que j'admire le plus, ni l'élégance des édifices athéniens qu'on voit au loin parmi la verdure; ce qui me touche, c'est la tranquillité majestueuse de ces Champs-Élysées, digne patrie des philosophes, délicieuse nature où l'air est tiède, où la vie est facile. Çà et là j'aperçois des maisons perdues comme le poëte les aime, *hoc erat in votis;* des maisons de Socrate enveloppées d'arbres ou se baignant dans le fleuve, et qu'on voudrait voir pleines d'amis.

Quand il introduit l'amour dans son paysage, quand il y met des bacchantes et des satyres, le Poussin est toujours charmant, jamais impudique. Tantôt ce sont les nymphes des bois qui voyagent de compagnie avec



DIOGÈNE.

des Amours et des faunes : tantôt le satyre, un genou à terre, reçoit sur ses épaules l'hamadryade lascive qui indique du doigt le plus épais des ombrages; tantôt c'est une ronde joyeuse où dansent confondues et avinées toutes les divinités rustiques, tandis que les bacchantes vont enlacer de leurs bras une statue couronnée de vignes, qu'il est plus facile de peindre que de nommer. Quelquefois, nymphes et sylvains sont surpris égarés dans l'endroit le plus mystérieux de la forêt. L'amour! mais c'est un dieu, lui aussi, pour le peintre des sujets païens, et il est remarquable que dans les fêtes de Bacchus qu'a représentées Nicolas Poussin, la volupté même a un caractère religieux, le plaisir est un devoir, et il semble vraiment que n'y point sacrifier serait impie.

Les *Funérailles de Phocion*, dont l'archevêque de Cambrai a fait une description si détaillée dans ses *Dialogues des morts*, le paysage qu'on nomme l'*Écho*, et surtout le *Polyphème*, sont autant de chefs-d'œuvre. Le coloris même en est harmonieux et séduisant, quoique sobre. Tout est poétique dans la composition du *Polyphème*. Rien n'est plus hardi en peinture, rien n'est plus heureux et plus imprévu que cette colossale figure qui, baignée dans les lumières supérieures, produit l'effet d'un mirage immense.

Le chevalier del Pozzo avait commandé au Poussin les *Sacrements*. Le peintre trouva dans sa féconde imagination de quoi traiter deux fois ce sujet. Les *Sacrements* qu'il peignit pour M. de Chanteloup sont maintenant en Angleterre. Le plus beau de tous les *Sacrements* est l'*Extrême-onction*, qui fait partie de la collection d'Angleterre. Le moins heureux est le *Mariage*, ce qui fit dire aux beaux esprits du temps qu'un bon mariage était impossible, même en peinture. Au témoignage de Reynolds, qui en a parlé dans son *Cinquième discours*, ces tableaux sont exécutés d'une manière plus moelleuse et plus riche que la plupart des ouvrages du Poussin. Toutefois, Reynolds, en critique judicieux, ne dissimule point sa préférence pour les tableaux traités dans ce qu'il appelle la manière sèche. On ne peut sans doute les proposer pour modèles, dit Reynolds, mais ce faire singulièrement sec me semble parfaitement propre à l'antique simplicité qui caractérise le style du Poussin comme celui de Polydore de Caravage.

Et en effet, si, par exemple, on nous donnait le *Testament d'Eudamidas* pour un tableau antique trouvé dans les fouilles d'Herculanum ou sous les ruines d'Athènes, personne, assurément, ne refuserait d'y croire. Quelle simplicité! comme tout contribue à l'émotion! comme ces douleurs différentes ne produisent qu'une seule et même douleur! Au moment d'expirer, un citoyen de Corinthe dicta ce testament sublime : « Je lègue « ma mère à Arétée pour la nourrir dans sa vieillesse. Je lègue ma fille à Charixène pour la marier et la doter. « Et si l'un ou l'autre vient cependant à mourir, j'entends que le legs que je lui ai fait revienne ou survivant. » Voilà le sujet que le Poussin a découvert dans l'antiquité, et dont il a voulu perpétuer la mémoire. Eudamidas est couché sur un lit de forme simple, le corps à moitié couvert seulement par les draperies; sur sa poitrine nue, le médecin compte les derniers battements du cœur. Devant le lit est un notaire qui, penché sur ses tablettes, écrit les volontés du mourant. Au pied du lit se tient la femme d'Eudamidas, qui s'est détournée pour cacher sa douleur, et à ses genoux s'appuie tout en larmes la fille du Corinthien, cette fille si bien recommandée à la religion du souvenir. Chaque âge a sa manière de sentir la douleur. L'abandon de la jeune fille est en contraste avec l'émotion contenue de la mère. Du reste, la maison est pauvre; on n'y voit qu'une table avec une écuelle et un vase antique. A la muraille sont appendus l'épée, le bouclier et la lance : les armes du citoyen, seul luxe de sa demeure, sont là pour rappeler l'idée du dévouement à la patrie, en même temps qu'elles servent à couvrir la nudité du fond en cet endroit. Tout est calme, austère et triste dans cette auguste composition, et celui qui a cessé de la voir emporte avec lui un sentiment profond de la grandeur antique et des solennités de la mort.

Depuis longtemps on désirait en France avoir le portrait du Poussin, et ses amis le pressaient de le leur envoyer. Dans ses lettres à M. de Chanteloup, il laisse voir qu'à son jugement il ne se trouvait pas alors dans Rome de peintres qui fissent bien le portrait. « Je ne vois, écrit-il, que le seul M. Mignard qui en soit capable. » Un jour enfin Poussin se mit à l'œuvre et fit lui-même deux fois son portrait, destinant l'un à M. de Chanteloup, l'autre à M. Pointel. Celui qui est au Louvre le représente drapé dans son manteau, la main appuyée sur son portefeuille. Jamais visage n'exprima plus de sérénité, plus de puissance, un caractère plus digne et plus fier. On n'a pas su quelle était la figure que l'on distingue dans le fond de ce portrait, sur un des tableaux de l'atelier au milieu duquel s'est placé le peintre. Le Poussin n'a fait qu'un portrait après le sien : c'est celui du cardinal Rospigliosi, élevé depuis au pontificat sous le nom de Clément IX. Ce pape avait compris le génie du peintre français; il était entré dans sa pensée lorsqu'il lui demanda des tableaux qui eussent un sens moral et philosophique. Poussin peignit l'*Image de la vie humaine*, où l'on voit danser en rond quatre femmes allégoriques au son de la lyre du Temps, pendant que le Soleil et les Heures poursuivent au haut des cieux leur révolution éternelle. Mais son œuvre la plus sublime fut l'*Arcadie*. Là s'est épanchée la mélancolie de sa grande âme, mélancolie grave qui touche à l'élégie de Lesueur, et qui n'est, je crois, chez le Poussin, que le découragement de la raison attristée. D'heureux pasteurs promènent leurs amours dans une contrée riante, coupée de bocages et qui s'étend à perte de vue. Cette contrée, c'est l'Arcadie, séjour du bonheur où la vie se confond avec l'amour. Cependant les bergers ont découvert sous un bouquet d'arbres un tombeau avec une inscription à demi effacée : *Et in Arcadia ego*, et moi aussi je vivais en Arcadie. A cette voix sortie de la tombe, tous les visages sont émus, l'amour est assombri, la joie expire; une jeune femme,

nonchalamment appuyée sur l'épaule de son amant, demeure muette et pensive; ses yeux perdent leur sourire; elle semble prêter l'oreille à cet avertissement du cadavre : l'idée de la mort a aussi plongé dans la rêverie un jeune homme qui est accoudé sur la tombe, la tête inclinée, tandis que le plus vieux des bergers



RAVISSEMENT DE SAINT PAUL.

montre du doigt les caractères qu'il vient de découvrir. Dans les lointains qui achèvent ce tableau tranquille et silencieux, s'élèvent des arbres roux sur des rochers arides, des monticules qui vont se mêler à un horizon devenu plus vague par l'effet du temps, et l'on aperçoit par une échappée quelque chose d'incertain qui ressemble à la mer.

Quel peintre s'est élevé jamais à cette hauteur? J'admire comment l'exécution est venue en aide à la pensée : la couleur est d'une belle harmonie, le pinceau est suave; point de sécheresse dans les contours cette fois; la bergere porte des draperies dorées dont le ton est rappelé par les nuages, les carnations sont graduées depuis la blanche morbidesse d'une épaule de femme jusqu'au ton plus sévère et légèrement bruni de l'un des pasteurs. Il y a de la noblesse, enfin, jusque dans la rusticité des figures; mais l'ensemble du tableau est habilement tempéré, de manière à parler vivement à l'âme et doucement aux yeux.

La prééminence que le Poussin accordait à la pensée, dans les ouvrages d'art, l'a conduit quelquefois trop loin, c'est-à-dire jusqu'à la recherche. Qui le croirait? il est arrivé à ce grand esprit d'être trahi par le goût. *Armide* prête à percer le cœur de *Renaud* n'avait pas besoin qu'un petit Amour vînt arrêter son bras tout exprès. La seule beauté du héros endormi disait assez que la fureur s'apaiserait dans le cœur amoureux de l'enchanteresse. D'ailleurs s'il est impossible de réunir deux passions sur un même visage, dit M. Cambry[1], il ne faut pas traiter le sujet qui l'exige. Rubens, peignant *la Naissance de Louis XIII*, a su exprimer à la fois, dans les traits de Marie de Médicis, la *sensation* de la douleur par un affaissement de chair et de muscles, et le *sentiment* de l'amour maternel par un sourire; mais indiquer deux passions de l'âme sur la même figure est contraire aux principes et ne se doit pas entreprendre. Une autre fois le Poussin est passé à côté de l'expression : celle du Christ dans *la Femme adultère*[2] me paraît manquer d'élévation et de justesse. L'idée principale, qui est celle du pardon, n'est pas exprimée; elle est remplacée par un sentiment d'ironie qui fausse l'interprétation. Jésus devait-il sourire en un moment aussi délicat? ne devait-il point commander la tolérance sur un ton plus grave? Du reste quelle magnificence dans les fonds d'architecture de ce tableau, et qu'elles sont admirables les figures qui lisent l'inscription gravée sur les dalles, figures dignes de Raphaël et qui rappellent un peu le groupe de la géométrie dans l'*École d'Athènes*.

La vie du Poussin, cette vie si noble et si remplie, touchait à son terme. Il sentait sa main s'appesantir; de temps à autre il écrivait à ses amis de France des lettres affectueuses où perçait moins le regret de la vie que le chagrin de renoncer bientôt à la peinture. En parlant de M. le Prince, qui désirait avoir de ses ouvrages, il écrit à Félibien : « Il est trop tard pour être bien servi, je suis devenu trop infirme, et la paralysie « m'empêche d'opérer; aussi il y a quelque temps que j'ai abandonné le pinceau, ne pensant plus qu'à me « préparer à la mort. *J'y touche du corps*, c'est faict de moy. » Le corps en effet était la seule chose qui eût vieilli chez ce grand peintre et qui dût mourir. Le vol de sa pensée n'avait pas fléchi. « En vieillissant, disait-il « encore, je me sens plus que jamais enflammé du désir de me surpasser et d'atteindre la plus haute « perfection. »

Le Poussin ne peignit guère sur la fin de sa vie que des paysages, semblable en cela à tous les hommes supérieurs qui gardent pour la nature leur dernière tendresse. Toutefois, la seule passion de la nature ne suffisait pas à remplir l'âme du peintre français. Son esprit ne pouvait séparer l'idée de l'homme des spectacles du monde. En présence des clartés du couchant, il n'oublie jamais l'humanité ni son histoire, et s'il aime à s'égarer dans la campagne de Rome, c'est qu'il foule la poussière des tribuns ou heurte du pied les débris d'une charrue consulaire, c'est qu'il rencontre sur son chemin des souvenirs, le silence, le désert, des fontaines où ne vient plus personne, des aqueducs taris, ou les dalles interrompues de l'antique voie d'Appius.

Ayant à peindre les *Quatre saisons*, que le duc de Richelieu lui avait demandées, le Poussin ne se contente pas de distinguer les époques de l'année par les différences de la lumière, de la composition et de l'aspect; il ne se borne pas à varier les tons depuis la crudité des premières pousses du printemps jusqu'à la feuille morte et jaunie que chasse le vent d'automne; il emprunte à l'Histoire sainte quatre grands sujets qu'il encadre dans les saisons. Pour le *Printemps* il choisit le *Paradis terrestre*, afin d'y placer le premier homme et la première femme, heureux fiancés à qui la nature destine sa beauté vierge et toutes les fleurs de sa jeunesse. L'*Été* nous représentera les moissons du champ de Booz et la première entrevue de ce patriarche avec la belle fille de

[1] *Essai sur la vie et les tableaux du Poussin*. Paris, an VII. Cet opuscule est fort rare.

[2] Le tableau de *la Femme adultère* fut fait pour l'illustre jardinier Le Nôtre, qui était aussi un peintre estimable.

Noëmi. L'*Automne* sera le tableau de la terre promise, facilement reconnaissable à ses fruits prodigieux; et l'*Hiver* sera le *Déluge*.

Présenter le spectacle de la nature glacée, dépouillée de verdure, couverte de neiges, était une donnée trop vulgaire pour un homme tel que Poussin. Il imagina de peindre la plus affreuse des révolutions du globe; loin d'être épouvanté de son sujet, il l'agrandit encore, il lui donna les proportions de son



N. POUSSIN P. — M. CABASSON D. — TIMMS Sc.

LES BERGERS D'ARCADIE.

génie, et son imagination, pénétrée de la tristesse de l'hiver, s'éleva jusqu'à concevoir l'horreur du déluge.

C'est une terrible uniformité de ton! la teinte universelle est sombre, triste et morne; le ciel s'efface, le soleil s'éteint, le monde se décolore et se dissout; on ne voit plus de la terre engloutie que le sommet des plus hautes montagnes; quelques rares humains luttent encore contre les flots ou poussent des cris de désespoir dans une barque échouée. Celui-ci se cramponne à une planche flottant sur l'eau qui monte; celui-là se tient à la crinière d'un cheval qui l'emporte à la nage. Chacun est effrayé, éperdu; chacun ne songe plus qu'à sa vie, à sa conservation, à son être... je me trompe, une mère songe à son enfant et le tient élevé dans ses bras! Au milieu de ce désastre immense, on voit apparaître sur des rochers un énorme serpent, emblème du génie du mal que réjouit ce spectacle du monde qui va finir... mais au loin, à travers les ténèbres, se dessine l'arche

sainte voguant en paix sur l'abîme, et renfermant le dernier homme et sa dernière espérance. Non, la peinture ne s'est jamais élevée plus haut que dans cette composition sublime où tout frappe le cœur à coups redoublés, où le Poussin a prodigué son génie.

Ce fut dans l'année de sa mort que le peintre acheva le *Déluge*. Sa santé s'altérait de plus en plus. Il raconte lui-même que dix jours lui suffisaient à peine pour écrire une lettre. Il voit mourir sa femme, et il apprend la douloureuse nouvelle de cette mort à M. de Chanteloup, en lui recommandant bien ses parents des Andelys. Ne pouvant plus peindre, il écrit ou il dicte au Guaspre, son beau-frère, des pages remplies d'un sens élevé touchant la peinture et ses principes. Cependant la maladie faisait des progrès rapides; une inflammation d'entrailles ne lui laissait aucun repos; ses membres, dans une agitation continuelle, ne le servaient plus, et le Poussin pressentait la mort, mais ne la craignait point. Jusqu'au dernier moment il exprima de nobles pensées : « Il faut se faire entendre, disait-il, pendant que le pouls nous bat encore un peu... »

Le Poussin mourut le 19 novembre 1665, vers le milieu du jour, à l'âge de soixante-onze ans cinq mois. Bien qu'il eût exprimé le désir qu'on supprimât toute cérémonie à son enterrement, la ville de Rome lui fit cortége et ses funérailles furent dignes de lui. Il fut inhumé dans l'église de Saint-Laurent *in Lucina*, et l'on grava sur son tombeau deux inscriptions, dont la plus remarquable est celle qui fut composée par Bellori, son historien, et dont le sens est : « Celui qui donna la vie à tant de belles choses n'a pu mourir lui-même. Il repose silencieux dans cette tombe; mais il vit et parle dans ses tableaux. »

Parce piis lacrymis : vivit Pussinus in urna,
Vivere qui dederat, nescius ipse mori.
Hic tamen ipse silet. Si vis audire loquentem,
Mirum est, in tabulis vivit et eloquitur.

Le Poussin était un homme d'une haute taille; son visage avait un double caractère de fermeté et de noblesse. Lui-même il s'est donné, ou plutôt il s'est reconnu dans son portrait la dignité grave d'un philosophe. « Il me semble que je le vois encore, dit Félibien, il avait la couleur du visage tirant sur l'olivâtre, et ses cheveux noirs commençaient à blanchir quand nous étions à Rome. Ses yeux étaient vifs et bien fendus, le nez grand et bien fait, le front spacieux et la mine résolue[1]. » Dans sa vie comme dans ses tableaux, dans ses discours comme dans ses lettres, le Poussin fut constamment le même, un homme plein de bon sens, de tenue et de bienveillance, un peu sentencieux à la façon de Corneille, mais toujours simple, profond et honnête. Il disait un jour à un artiste qui lui montrait ses ouvrages : « Il ne vous manque, pour devenir un bon peintre, qu'un peu de pauvreté. »

Quelle que soit la place précise qu'on assigne au Poussin, il faut tout à fait le ranger en première ligne. Personne ne comprit mieux que lui la peinture historique. Il eut autant d'expression que Raphaël, et si la composition de ce maître fut plus sublime par la création, par le jet des figures, et par cette grâce incomparable qui enchante les yeux, celle du Poussin, plus méditée, plus sentie et plus profonde, parle aussi plus vivement à la pensée. Son dessin est d'un grand caractère. Ses formes ne sont jamais grêles et timides, mais au contraire puissantes, mâles et robustes. Sa manière de jeter les draperies, devenue aujourd'hui un peu banale par suite des nombreuses imitations qui en ont été faites partout, et reprochable à cause de la trop grande abondance des plis, est moins élégante, sans doute, que celle du peintre d'Urbin, mais elle est fière, noble, distinguée, parfois très-gracieuse.

Poussin fut un peintre des plus savants; il connut au plus haut degré l'anatomie, la perspective, l'architecture, les mœurs et l'histoire de tous les peuples, la grande poésie, l'antiquité. Ses tableaux de *la Mort de Saphire*, de *la Femme adultère*, et beaucoup d'autres, présentent des fonds d'architecture d'une beauté rare, des palais aux grandes lignes, ordinairement sobres de décoration, simples, massifs et imposants.

[1] *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, tom. II. Paris, 1696.

En tant que paysagiste, Poussin est encore au premier rang; s'il est moins naïf, moins charmant que Ruysdaël, s'il a de la nature un sentiment un peu emphatique, cette pompe du moins est justifiée par le choix des personnages qu'il y introduit. Inférieur à Claude Lorrain sous le rapport des merveilles de la lumière, il possède réunies toutes les qualités du paysagiste : la solidité de l'exécution dans le rendu des écorces, des gazons, des terrains, l'observation exacte des diverses espèces d'arbres et de troncs, leurs différentes allures, la touche agréable des feuillés, la dégradation des plans, l'harmonie, l'heureuse intervention des fabriques, la beauté des figures. Le besoin de la pensée, qui a fait de lui le véritable chef de l'école française, l'a tourmenté au point qu'il en a mis jusque dans le paysage. Sans doute il a trouvé quelquefois toute faite la philosophie de ses compositions. Il n'a pas inventé la campagne de Rome, mais il l'a comprise mieux que les Romains eux-mêmes, et il a su lui donner un cadre convenable. Plus d'une fois cette grande et sauvage nature s'est chargée elle-même de passionner son paysage. La voie Tiburtine lui a fourni ses sépulcres ruinés. Les fragments d'aqueducs, les nobles fabriques se sont trouvés là, comme tout exprès, pour contraster avec l'ondulation des contours, joindre les montagnes et asseoir l'horizon. Enfin, quand le peintre cherchait une figure historique, il a eu peu de chose à faire pour voir un Diogène dans le paysan sabin qui regardait boire son troupeau.

Agité ou paisible, le paysage du Poussin est toujours celui d'un maître. Claude Lorrain a su par cœur les rayons du soleil, le Guaspre a préféré peindre la nature au milieu de l'orage : Nicolas Poussin a connu tous les genres; il a surpris la campagne à toutes les heures du jour; il en a copié savamment tous les détails, et cependant les soins donnés à l'exécution matérielle n'ont rien ôté au sentiment héroïque de ses paysages. S'il les voit au travers de la tempête, c'est toujours la terre des dieux, *Saturnia tellus;* il y fait passer le souffle des vents mythologiques, et la foudre qui les sillonne est celle du vieux Jupiter. Écoutons ce qu'il écrit lui-même à Stella sur son tableau de *Pyrame et Thisbé*. « J'ai, dit-il, essayé de représenter une tempeste sur « terre, imitant le mieux que j'ay pu, l'effect d'un vent impétueux, d'un air rempli d'obscurité, de pluye, « d'éclairs et de foudres qui tombent en plusieurs endroits, non sans y faire du désordre. Toutes les figures « qu'on y voit jouent leur personnage, selon le temps qu'il fait : les unes fuyent au travers de la poussière et « suyvent le vent qui les emporte; d'autres au contraire vont contre le vent et marchent avec peine, mettant « leurs mains devant leurs yeux. D'un côté un berger court et abandonne son troupeau, voyant un lion qui, « après avoir mis par terre certains bouviers, en attaque d'autres dont les uns se défendent et les autres « piquent leurs bœufs en taschant de se sauver. Dans ce désordre, la poussière s'élève par gros tourbillons. « Un chien assez éloigné aboye et se hérisse le poil sans oser approcher. Sur le devant du tableau, on voit « Pyrame mort étendu par terre et auprès de lui Thisbé qui s'abandonne à la douleur. » Quel sentiment des choses et quel style! ne dirait-on pas que la plume du peintre a recommencé le tableau?

La fécondité du Poussin, comparable à celle de Murillo et de Rubens, est d'autant plus remarquable qu'elle se joignait en lui à l'aptitude de varier ses sujets à l'infini. Loin de tomber dans ces redites auxquelles tant de grands peintres n'ont pas échappé, le Poussin traita souvent le même sujet de plusieurs manières différentes, mais jamais différents sujets dans une même manière. Bien que son génie fût tout d'une pièce, il avait su, par les efforts de sa patiente volonté, s'assouplir aux compositions les plus diverses. « Vous n'ignorez pas, écrivait-il à M. Pointel, en lui envoyant le *Moïse sauvé*, que les anciens Grecs avaient inventé plusieurs *modes*, par le moyen desquels ils produisirent tant d'effets merveilleux. » A l'exemple de Pindare, qui avait jadis monté sa lyre sur divers tons, selon qu'il voulait célébrer les jeux néméens ou les fêtes olympiques, le Poussin montait son esprit au diapason de son sujet. Le *mode* était pour lui la mesure qu'il fallait apporter dans la composition du tableau, l'ordre qui devait y régner, les formes qui devaient y prévaloir. Après avoir médité sur tel épisode de la Bible, de la mythologie ou de l'histoire, il en déterminait le caractère, c'est-à-dire si l'aspect général serait séduisant ou sévère, s'il produirait une impression de tristesse, d'horreur, de pitié ou de joie : et alors il disposait son tableau ayant toujours présente à l'esprit cette unité qu'il avait cherchée dans les entrailles même du sujet. Le *mode*, une fois saisi, lui dictait l'ordonnance, lui donnait la mesure du mouvement, le guidait dans le choix des figures, lui indiquait les tons à préférer, et jusqu'au maniement

particulier du pinceau qui, suivant les circonstances, devait produire un ensemble moelleux ou ferme, imposant ou facile. Les anciens, comme il nous l'apprend lui-même, attribuèrent au mode *dorien* les sentiments graves et sérieux, ou *phrygien* les passions véhémentes, au *lydien* ce qu'il y a de doux, de gracieux et d'aimable, à l'*ionique* ce qui convient aux bacchanales, aux fêtes et aux danses.

Et pourtant, chose admirable, il n'arriva jamais au Poussin de n'être pas semblable à lui-même. Sa forte personnalité laisse partout une trace profonde. La dignité du philosophe ne s'efface pas plus lorsqu'il touche aux cordes de la gaieté qu'au milieu des accents de la mélancolie. Là on reconnaît les peintres d'élite. Ainsi le Poussin est grave jusque dans ses *Bacchanales;* Lesueur est toujours attristé, même quand il peint la riante histoire de l'Amour; Watteau, dans ses *Campements* et ses *Batailles*, conserve encore sous la cuirasse un cœur amoureux, et Prud'hon, dessinant les plus terribles scènes, demeure fidèle à son véritable génie, qui est la grâce.

Les quelques pages que le Poussin a écrites sur la peinture en disent plus qu'un long traité. Elles doivent trouver place dans sa vie.

« Après avoir considéré, dit-il dans une lettre à M. de Chambray, la division que fait le seigneur François « Junius des parties de ce bel art, j'ay osé mettre icy brièvement ce que j'en ay appris. Il est nécessaire, « premièrement, de sçavoir ce que c'est que cette sorte d'imitation, et de la définir.

« *Définition.* C'est une imitation faicte avec lignes et couleurs en quelque superficie, de tout ce qui se voit « sous le soleil. Sa fin est la délectation.

« *Principes que tout homme capable de raison peut apprendre.* Il ne se donne point de visible sans lumière, « sans forme, sans couleur, sans distance, sans instrument.

« *Choses qui ne s'apprennent point et qui font parties essentielles à la peinture.* Premièrement, pour ce qui « est de la matiere, elle doit estre noble, qui n'ait receu aucune qualité de l'ouvrier, et pour donner lieu au « peintre de montrer son industrie, il faut la prendre capable de recevoir la plus excellente forme. Il faut « commencer par la disposition, puis par l'ornement, le décor, la beauté, la grâce, la vivacité, le costume, la « vraisemblance et le jugement partout. Ces dernières parties sont du peintre et ne se peuvent enseigner; c'est « le rameau d'or de Virgile, que nul ne peut trouver ni cueillir, s'il n'a été conduit par le destin. Ces neuf « parties contiennent plusieurs choses dignes d'être écrites par de bonnes et sçavantes mains. »

En rapprochant l'une de l'autre ces brèves pensées, dont le laconisme même atteste l'attention que le peintre y apporta, on en tire cette conséquence inévitable que, suivant lui, le jugement doit présider à toute œuvre d'art. Si d'abord il avoue que le but de la peinture est la *délectation*, plus loin il demande que la matière soit noble, qu'on la choisisse susceptible d'être honorée, embellie par l'artiste, et que le jugement passe avant tout : *c'est le rameau d'or.*

Ainsi, on le voit, le peintre français n'entend pas qu'on s'abandonne à la fantaisie; il la veut, au contraire, disciplinée, soumise à la raison, et cela pour arriver à ce même but que le romantisme devait se proposer plus tard : le plaisir. Oui, c'est pour le plaisir des hommes qu'il faut peindre, c'est pour les enchanter, les émouvoir, les ravir; mais ces ravissements, cette émotion, doivent être d'un ordre élevé. Le Poussin n'a jamais supposé qu'un grand esprit pût trouver sa *délectation* dans la vue des scènes grossières, des ignobles images qu'offrirait une nature copiée au hasard ou surprise dans sa laideur. Il a pensé que l'homme ne se devait complaire qu'au spectacle des héros agissants, à la représentation des grands drames humains où l'esprit trouve à s'amender, le cœur à s'attendrir.

Ce n'est donc pas seulement parce qu'il est né aux Andelys, que Poussin est un peintre français; mais parce que son génie est essentiellement celui de notre nation. Poussin est Français par l'élévation du bon sens, par le tour ingénieux que prenait sa haute raison pour se faire comprendre, par ses conceptions à la fois claires et fortement nouées, enfin par la pantomime de ses figures puisée dans l'étude des passions et des caractères. Du reste, il faut le dire, pas plus que tous les grands esprits gaulois, Poussin ne fut travaillé de cet idéalisme que le XIX$^{e}$ siècle nous apporte; il ne s'est jamais élevé sur l'aile de la fantaisie, il n'a pas eu dans les sujets religieux la foi naïve du peintre de *Saint Bruno*, et son génie contenu ne fut pas atteint, je crois, de

cet enthousiasme qui est un autre côté du sublime. Je ne trouve à ses figures de madones ni la virginité de Raphael ni la tendresse de Lesueur. La Vierge n'est dans ses tableaux qu'une mère, et plus d'une fois, dans les *Saintes Familles*, le Poussin donna une couleur ironique à la robe du charpentier.



L'ORAGE

A vrai dire, l'amour de l'antiquité fut plus puissant chez l'ami du cavalier Marini que le sentiment du christianisme. La divinité n'eut dans son œuvre qu'une expression purement humaine, et Jésus n'y apparaît que comme un héros. En revanche, les sujets mythologiques furent traités par lui dans leur véritable caractère, et à force d'étudier les statues des Grecs, leurs bas-reliefs et leurs livres, il s'accoutuma à sentir, à penser comme eux. Il importa dans la peinture la grâce, la noblesse, la sévérité des sculpteurs athéniens; mais il s'appropria leurs statues, il leur imprima son mouvement, et l'on peut dire qu'il agita l'antique dans tous ses tableaux.

Un jour peut-être le génie de la France deviendra lyrique. Alors il prêtera l'oreille à ce poétique langage, à ces accents nouveaux que le XIX$^e$ siècle a été surpris d'entendre; alors, si Dieu le veut et si l'inclémence du ciel ne continue de tempérer son élan, l'art français épousera les formes qui l'ont ébloui sans le gagner encore. Mais, jusqu'à présent, le triomphe du génie gaulois n'est pas sorti du domaine de la grave raison; c'est pour cela que Poussin est la personnification la plus forte, sinon de l'avenir, au moins du passé de notre art. Aussi sommes-nous heureux d'apprendre qu'on va ériger aux Andelys la statue de Poussin, sur les rives du fleuve qui coule aux pieds de la statue de Corneille.

CHARLES BLANC.

# RECHERCHES ET INDICATIONS

Félibien, contemporain et ami du Poussin, nous a laissé, dans ses *Entretiens sur les vies et les ouvrages des Peintres* (Paris, 1696), la description de quelques-unes des compositions de ce célèbre artiste; peu de temps après, Florent le Comte dressa *le catalogue de ce qui a été gravé* (pour conserver son titre) *d'après monsieur Poussin, fameux peintre de ce siècle.* Ce catalogue, fort incomplet, se trouve parmi ce ramassis de faits et de choses écrits en style barbare, qui a pour titre : *Cabinet des singularités d'architecture, peinture et gravure, Paris*, 1699.

D'Argenville, à son tour, signala à l'admiration de ses lecteurs, dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, Paris*, 1762, quelques ouvrages de N. Poussin. Mais le premier qui dressa parmi nous un véritable catalogue de l'œuvre de ce grand peintre, fut Gault de Saint-Germain. Son travail, qui fait suite *à la vie de N. Poussin*, que publia cet auteur en 1806, est encore fort incomplet; cependant, il donne la description de 129 tableaux et de 93 esquisses et dessins.

C'était un acheminement au grand catalogue qu'a publié John Smith, dans l'ouvrage intéressant et curieux, mais qui, malheureusement, n'est pas toujours exempt d'erreurs, qui a pour titre : *A Catalogue raisonne of the works of the eminent Dutch, Flemish and French Painters, London*, 1837.

Ce patient et consciencieux auteur donne, dans la VIII[e] partie de son livre, la description de 342 ouvrages de Nicolas Poussin.

Gault de Saint-Germain n'a fait aucune classification.

Smith, au contraire, a divisé les tableaux de ce maître de la manière suivante :

| | | |
|---|---|---|
| 3 | Portraits de l'artiste. | |
| 40 | Tableaux dont les sujets sont tirés de l'Ancien Testament. | |
| 110 | — | du Nouveau. |
| 8 | — | sujets sacrés. |
| 20 | — | de l'Histoire ancienne. |
| 92 | — | de la Mythologie. |
| 11 | — | sujets allégoriques. |
| 6 | — | romans classiques. |
| 5 | — | sujets de fantaisie (fancy subjects). |
| 47 | — | paysages. |
| 342 | | |

La division adoptée par Smith ne manque pas d'intérêt, mais elle présente cet inconvénient qu'il est très-difficile de savoir, à moins de recherches fort longues, comment sont répartis les tableaux du Poussin dans les galeries publiques ou privées de l'Europe.

Nous suivrons donc notre méthode accoutumée, qui nous paraît meilleure.

*Musée du Louvre.* Le musée du Louvre renferme 39 tableaux du Poussin : *Rebecca et Eliezer*, estimé sous la Restauration 100,000 fr.; *Moïse sauvé des eaux*, estimé sous la Restauration 40,000 fr ; *Le même sujet*, estimé sous la Restauration 50,000 fr. ; *Moïse enfant*, estimé sous l'Empire 20,000 fr. ; sous la Restauration, même somme ; *Moïse change en serpent la verge d'Aaron*, estimé 20,000 fr. aux deux époques; *La Manne dans le désert*, estimé sous l'Empire 130,000 fr., sous la Restauration 120,000 fr. ; *Les Philistins frappés par la peste*, estimé d'abord 80,000 fr., puis 120,000 fr.; *Jugement de Salomon*, estimé 25,000 fr., ensuite 75,000 fr.; *Adoration des Mages*, estimé sous l'Empire 15,000 fr., sous la Restauration 30,000 fr.; *La Sainte Famille*, estimé sous l'Empire 25,000 fr., plus tard 12,000 fr.; *Repos de la Sainte-Famille*, estimé sous la Restauration 30,000 fr.; *les Aveugles de Jéricho*, estimé sous l'Empire 90,000 fr., sous la Restauration 100,000 fr.; *Jésus guérissant les Aveugles*, estimé sous la Restauration 30,000 fr.; *la Femme adultère*, estimé sous l'Empire 70,000 fr., sous la Restauration 100,000 fr ; *la Cène*, estimé sous l'Empire 50,000 fr., sous la Restauration 100,000 fr.; *la mort de Saphire*, estimé sous l'Empire 80,000 fr., sous la Restauration 100,000 fr.; *Jean donnant le baptême*, estimé 50,000 fr. aux deux époques; *Apparition de la Vierge*, estimé sous l'Empire 75,000 fr., sous la Restauration 100,000 francs; *l'Assomption*, estimé sous l'Empire 10,000 fr., sous la Restauration 20,000 fr.; *Ravissement de saint-Paul*, estimé 35,000 fr. aux deux époques; *Saint François-Xavier*, estimé sous l'Empire 150,000 fr., sous la Restauration 250,000 fr ; *le Printemps*, estimé sous la Restauration 13,000 fr.; *l'Été*, estimé sous la Restauration 16,000 fr ; *l'Automne*, estimé sous l'Empire 15,000 fr., sous la Restauration 25,000 fr.; *le Déluge*, estimé sous l'Empire 15,000 fr., sous la Restauration 120,000 fr.; *l'Éducation de Bacchus*, estimé sous la Restauration 40,000 fr.; *Bacchanale*, estimé sous la Restauration 30,000 fr. ; *Écho et Narcisse*, estimé sous la Restauration 10,000 fr.; *le Triomphe de Flore*, estimé sous la Restauration 60,000 fr.; *la Mort d'Eurydice*, estimé sous l'Empire 30,000 fr., sous la Restauration 50,000 fr. ; *les Bergers d'Arcadie*, estimé sous la Restauration 50,000 fr.; *le Jeune Pyrrhus*, estimé sous l'Empire 72,000 fr., sous la Restauration 60,000 fr.; *Mars et Rhea Sylvia*, estimé sous la Restauration 8,000 fr.; *l'Enlèvement des Sabines*, estimé 150,000 fr. aux deux époques; *le Maître d'école renvoyé aux Falisques*, estimé sous la Restauration 70,000 fr.; *Diogène*, estimé sous l'Empire 150,000 fr., sous la Restauration 120,000 fr.; *Triomphe de la Vérité*, estimé sous l'empire 30,000 fr., sous la Restauration 150,000 fr. ; *Enfants jouant ensemble*, estimé sous la Restauration 5,000 fr.; *Portrait du Poussin*, estimé sous l'Empire 40,000 fr , sous la Restauration 25,000 fr.

Le Musée de Toulouse, le plus remarquable des Musées des départements, possède jusqu'à sept tableaux du Poussin : *Saint Jean-Baptiste dans le désert*, *une sainte Famille*, *le Mariage*, *la Pénitence*, *la Confirmation*, *l'Eucharistie*, *l'Extrême-Onction*. Ces tableaux sont d'un grand mérite.

Plus riche encore, le Musée Fabre, à Montpellier, possède quinze tableaux de cet éminent artiste : *La Mort de sainte Cécile*, *le Baptême de Jésus-Christ*, *Naissance de Bacchus*, *Jeune enfant volant la flûte d'un satyre endormi*, *Rebecca*, *Vénus embrasse Adonis*, *l'Adoration des Bergers*, *Portrait de Jules Rospigliosi*, *le Jugement de Pâris*, et six paysages

On dirait que la Normandie ne s'est pas souvenue qu'elle avait donné le jour à Nicolas Poussin; les Musées de Rouen et de Caen n'ont pas un seul tableau de leur illustre compatriote. C'est un oubli bien étrange.

Nous reprenons les Musées étrangers A Harlem, à Copenhague, à Amsterdam, à La Haye, à Bruxelles, il n'y a rien de notre grand artiste. La National Gallery, à Londres,

compte huit tableaux du Poussin : *la Danse des Faunes et des Bacchantes* est le plus remarquable ; il a coûté 50,000 fr. *Vénus endormie surprise par des satyres* est une composition exécutée avec beaucoup de soin. *Bacchus enfant*, *un Paysage avec figures*, *un Festin de satyres, de faunes et de centaures*, *Phryné changée en rocher*, *la Peste parmi les Philistins*, et *Céphale et Aurore*, tels sont les titres des autres toiles. Il y a encore au château de Hampton-Court deux Poussin : un *Christ aux Oliviers*, et une *Danse de faunes et de nymphes*.

Le Musée de Berlin renferme quatre tableaux de notre artiste : l'*Histoire de Phaéton*, et deux paysages assez faibles, l'*Éducation de Jupiter et Junon*, *Io et Argus*.

Parmi les maîtres français que réunit la Pinacothèque de Munich, Nicolas Poussin tient le premier rang. Cinq ouvrages l'y représentent : *l'Adoration des bergers* et l'*Enterrement du Christ* sont deux pages excellentes ; *le roi Mydas* est capable de soutenir la comparaison avec les plus fameuses Bacchanales de ce maître.

A Vienne, notre Poussin est représenté au Belvédère par une composition imposante, pathétique, pleine de mouvement et d'action, c'est la *Prise et la destruction de Jérusalem par Titus*.

La Galerie de Dresde, la plus importante des galeries de l'Europe après le Louvre, qui contient un égal nombre de cadres, 2,033 y compris 176 pastels, n'aurait pas atteint son haut degré de célébrité si, au milieu des chefs-d'œuvre divers de toutes les écoles dont elle se compose, le Poussin n'y eût figuré pour quelques riches compositions. La Galerie ne renferme pas moins de 8 tableaux de notre artiste. *L'Adoration des Mages*, *le Martyre de saint Érasme*, *Moïse exposé sur le Nil*, *l'Empire de Flore*, *Écho et Narcisse*, *Vénus endormie*, *la nymphe Syrinx poursuivie par Pan*, *Noé offrant un sacrifice à Dieu*.

Le *Museo del re*, à Madrid, qui rivalise avec le Louvre et la Galerie de Dresde, ne renferme pas moins de 21 tableaux de N. Poussin. Celui auquel il faut donner le pas sur tous les autres, c'est *le Départ pour la chasse au sanglier de Calydon* ; dans cette composition tout est grand, vivant, énergique. On distingue aussi *le Parnasse*, tableau d'une exécution soignée ; *David vainqueur de Goliath* ; ce sujet, bien conforme au goût du peintre, est admirablement traité. Vient ensuite une série de paysages dont quelques-uns rappellent la perfection du *Diogène* de notre musée Français.

Au Musée degl' Uffizi, à Florence, on voit deux compositions charmantes, *Thésée à Trézène* et *Vénus avec Adonis*.

Le Musée de l'Hermitage à Saint-Pétersbourg renferme vingt-trois compositions de notre illustre artiste ; sont-elles toutes originales ? c'est ce que nous ne saurions avancer ; il y a de fort belles pages et très-vraies : *Amphitrite portée sur les eaux*, *Esther évanouie devant Assuérus*, *la Visitation de sainte Élisabeth*, *Cupidon jouant*, *Cupidon s'amusant avec les chiens d'Adonis*, etc., etc.

Après cette longue liste, voyons ce qu'il y a dans les galeries privées de l'étranger, en Angleterre surtout, où les chefs-d'œuvre d'art de tout genre semblent s'être donné rendez-vous.

*A Devonshire-House* il y a cinq tableaux du Poussin ; tous les cinq représentent des paysages avec des figures.

Dans la collection de M. Wilkins, on voit une composition des dernières années du Poussin, *Saint Pierre et saint Jean guérissant les paralytiques*.

On admire dans la riche galerie de Bridgewater, les célèbres *Sacrements* exécutés à Rome par le Poussin. Le régent (duc d'Orléans) les acheta 120,000 fr. Depuis, ils furent acquis par le duc de Bridgewater pour l'énorme somme de 49,000 liv. st., soit 1,225,000 fr. Ce sont des compositions très-savantes, d'une exécution précieuse ; mais, peints sur fond rouge, ces tableaux se sont obscurcis : *la Confirmation*, *l'Extrême-onction* et *le Baptême*, passent pour les meilleurs.

Dans la collection, à Strafford-House, il y a deux tableaux de notre artiste, *une Sainte Famille* et *une Bacchante*. Celle-ci est de sa première manière.

Dans la célèbre galerie de Grosvenor, appartenant au marquis de Westminster, il y a deux Poussin, *un Paysage* noble et mélancolique ; la figure de *Calista* changée en ourse y est très-remarquable. Le second représente *Marie, l'Enfant Jésus et des Anges*.

*A Dulwich-College* on trouve deux tableaux de notre peintre, *Jupiter nourri par la chèvre Amalthée* et *le Triomphe de David*.

A Pansauger, campagne du comte Cowper, il y a le portrait du célèbre sculpteur Quesnoy dit Fiammingo peint par Poussin.

Sir Thomas Baring possède à sa campagne de Stratton, un grand paysage avec cascade.

Au nombre des tableaux du comte Radnor, il faut citer deux compositions de Poussin, capitales et d'une exécution parfaite. *La Sortie d'Égypte du peuple d'Israël* et *la Danse autour du Veau d'or*.

Chez M. Miles, à Leight-Court, il y a un tableau de Poussin représentant *la Peste à Athènes*.

Au nombre des tableaux de lord Exeter, on remarque un tableau très-fini du même maître. Il représente *des Anges avec les instruments de la Passion devant Jésus endormi*.

Au château de Holkham, chez M. Coke, on voit une *Tempête* pleine de poésie.

Enfin, chez le marquis de Bute, deux grands paysages du goût le plus noble.

Indiquons maintenant, autant que le petit nombre des tableaux du Poussin passés dans les ventes publiques nous le permettra, la valeur commerciale des productions de ce grand peintre.

Florent-le-Comte nous apprend qu'il peignit *des batailles* pour le duc de Noailles, qui ne lui furent payées que 7 écus chacune ; plus tard il porta le prix de ses compositions à 60 écus. Le duc de Richelieu paya mille écus pour celle que l'on désigne sous le nom de *la Peste*, qui se trouve au Musée du Louvre, et qui peut être considérée comme un des chefs-d'œuvre du Poussin.

En 1744, il fut adjugé à la vente Quentin de Lorangère, pour 241 livres, *une Sainte Famille* peinte par N. Poussin ; à celle du chevalier de la Roque, en 1745, une autre composition de ce maître, représentant *Bethsabé sortant du bain*, fut portée à 466 livres ; en 1756, à la vente du duc de Tallard, il y avait deux Poussin, l'un représentant *Bacchus accompagné de satyres et d'enfants*, atteignit le prix de 1200 livres ; l'autre *les Quatre saisons* ne s'éleva qu'à 320 livres. Le célèbre amateur de Julienne possédait dans sa galerie deux tableaux de notre artiste ; ils furent adjugés à la vente de sa collection, en 1767, 851 l. ; ils étaient de forme ovale, l'un représente *une Femme avec trois enfants*, l'autre *Bellone*, la déesse de la guerre. M. de la Live de Jully, ancien introducteur des ambassadeurs, avait une *Bacchanale* qui fut vendue, en 1770, 3,500 livres. M. le comte de Dubarry possédait *une Sainte Famille* qui, à la vente de son cabinet, atteignit 1150 liv. Blondel de Gagny, autre amateur distingué dont le cabinet fut vendu en 1776, possédait *Jupiter allaité par la chèvre Amalthée*, prix 8,500 livres. M. le prince de Conty avait un grand nombre de tableaux du Poussin. Le catalogue de sa vente, 1777, en signale treize. Nous dirons les prix des plus importants. *Ulysse à la cour de Licomède* fut vendu 3,700 livres, deux *Bacchantes* 1650 livres. Randon de

Bosset avait deux Poussin très-capitaux, *une Fête en l'honneur du dieu Pan.* Ce tableau fut adjugé à sa vente, 1777, 14,999 liv. 19 sous. L'autre, *des Enfants nus jouant avec des fruits et des papillons*, fut porté à 7,101 liv. Le célèbre amateur Robit, dont le cabinet renfermait des tableaux si précieux de toutes les écoles, posséda six Poussin; à la vente de sa collection, en 1801, *une Sainte Famille dans un paysage* fut poussée à 10,001 fr., *Vénus apparaissant à Énée* à 8,520 fr. *Bethsabé*, qui en 1745 ne fut vendu chez le chevalier de la Roque que 166 livres, monta à celle-ci à 5,030 fr.; *un Paysage de style avec un philosophe en méditation* fut adjugé pour 7,100 fr.; en 1812, à la vente Solirène, il y avait cinq Poussin. *La Fuite en Égypte* fut adjugée pour 4,925 fr., les autres, moins importants ou moins authentiques ne dépassèrent pas 500 fr. En 1826, à la vente baron Denon, *un Paysage du Poussin* fut adjugé pour 1400 fr. M. le chevalier Érard, le célèbre fabricant de pianos, possédait dans son château de la Muette, au bois de Boulogne, une riche collection de tableaux; à la vente de son cabinet, en 1832, *un Sujet allégorique* du Poussin fut poussé à 600 fr.; *Apollon amoureux de Daphné* à 4,200 fr., et un des chefs-d'œuvre du peintre, *la Naissance de Bacchus*, à 17,000 fr. Dans la riche collection du cardinal Fesch, il y avait trois tableaux du Poussin et quelques études. Le plus capital, *la Danse des Saisons*, fut acquis à sa vente en 1845 par lord Herford, 5,970 scudi, soit 35,000 fr. avec les frais. *Le Repos de la sainte Famille* fut vendu près de 10,000 fr.

Ces indications prouvent qu'il y a peu de tableaux de Nicolas Poussin entre les mains des amateurs, et que lorsqu'il s'en présente de beaux et de vrais dans les ventes, ils atteignent de grands prix. Nous ne connaissons pas de tableau de N. Poussin portant sa signature. Florent-le-Comte assure que le saint Érasme qu'il fit pour Saint-Pierre de Rome, et qui se trouve au Vatican, est le seul tableau où le peintre français ait mis son nom.

Nous devons à l'obligeance de M. Feuillet de Conches, chef du protocole au ministère des affaires étrangères, la communication d'un autographe du Poussin, qui fait partie de sa célèbre collection et dont nous donnons ici le *fac-simile*.

AD.

P. S. Au moment où nous mettons sous presse, nous apprenons que c'est le mardi, 10 juin, présent mois (1851), que va être inaugurée aux Andelys la statue de Nicolas Poussin. Tardive justice! Mais du moins il n'arrivera plus aux étrangers ce qui arriva naguère à un voyageur anglais que la gloire de Poussin avait attiré aux Andelys. Ce voyageur, ne voyant aucun monument, aucune inscription qui lui rappelât le grand peintre, s'adressa au premier bourgeois qu'il vit passer, et lui demanda où était située la maison du Poussin. — « La maison du Poussin? reprit le bourgeois, je ne crois pas que cet homme ait jamais demeuré dans cette ville; car j'y suis établi moi-même depuis longtemps, et je n'en ai jamais entendu parler...! »

Le 10me feuvrier 1664 a Rome

. . . . . . . . .

. . . . . . . . . . .

il me desplaist beaucoup que Je ne pouois satisfaire
Vostre Curiosite parceque outre que Je ne puis souffrir
L'incommodite de se faire portraire C'est que nous
n'avons icy entre les Italiens ni Estrangers personne
qui aie la pratique de faire resemble un pourtrait
Je Vous Conseille plustost de faire Copier L'un de
Ceux qui sont a Paris qui ne me resemblent pas
mal et sont de ma main propre

Monsieur

Vostre tres humble et afectionné serviteur

mr Nicaise Le Poussin



*École Française.* *Histoire, Pastorales.*

# JACQUES STELLA

NÉ EN 1596 — MORT EN 1657.



Le nom de Stella, porté par trois générations d'artistes, se trouve mêlé à toute l'histoire de la peinture au temps de Louis XIII et de Louis XIV. Contemporain et camarade de Jacques Callot, ami intime du Poussin, protégé par le cardinal de Richelieu, peintre du roi, on rencontre Jacques Stella dans les grandes capitales de l'art, à Florence, à Rome, à Paris, partout où la peinture est en honneur. Lui-même il est le chef d'une famille de peintres et de graveurs, et, grâce au talent de ses trois nièces, Antoinette, Françoise et Claudine Bousonnet Stella, Claudine surtout, il a conquis la postérité.

Ses ancêtres étaient Flamands, dit Félibien, qui fut très bien informé sur la famille des Stella. Son père s'étant arrêté à Lyon comme il venait de Rome, s'y maria avec la fille d'un notaire de la Bresse, de laquelle il eut deux fils, François et Jacques. Celui-ci, né en 1596, n'avait que neuf ans quand son père mourut; déjà cependant il donnait des marques de son inclination pour la peinture. A l'âge de vingt ans, il partit pour Rome;

mais, en passant à Florence, il trouva la ville animée par les préparatifs de la fête que le grand-duc Cosme de Médicis allait donner à l'occasion du mariage de son fils Ferdinand II. Canta Gallina, Jules Parigi et notre Jacques Callot étaient alors en possession de dessiner les fêtes de Florence ou d'en buriner les estampes commémoratives. Stella se fit présenter au grand-duc qui, charmé sans doute de voir venir si à propos un talent de plus, offrit à Stella un logement et une pension égale à celle dont jouissait Callot; c'est ce qu'on appelait *la parte*. L'artiste lyonnais se mit donc à l'œuvre, et entre autres ouvrages, il dessina la fête que les chevaliers de Saint-Jean célèbrent chaque année, le jour de Saint-Jean-Baptiste. A en juger par la belle gravure qu'il en fit lui-même quelques années plus tard, et qu'il dédia en 1621 à Ferdinand II, ce dessin ne le cédait point à ceux de Parigi et de Callot. La perspective en est fort bien entendue. Les grandes processions équestres qui s'y meuvent, les bannières, les costumes, les édifices de Florence qui encadrent la fête, tout cela est gravé sans doute avec moins de propreté, d'élégance et de correction que les intermèdes et les carrousels de Callot, mais l'exécution en est plus grasse, plus libre, et l'on y sent davantage la main du peintre. Cette belle eau-forte me rappelle les admirables estampes de Jean Miel, *le Siége de Maëstricht*, *la Prise de Bonn*. On peut même y remarquer, dans le maniement de la pointe, une chaleur que Stella ne sut pas mettre dans sa peinture.

Ce qui manquait à ce peintre, pour être excellent, ce n'était ni le jugement, ni l'élévation de la pensée, ni le goût, c'était le tempérament. Débile, valétudinaire, il ne pouvait pas exprimer tout ce qu'il sentait. L'énergie lui faisait défaut; et s'il n'atteignit pas jusqu'à la beauté, ce ne fut pas faute de la voir, mais parce que les forces lui manquèrent en chemin. La preuve de sa distinction naturelle, c'est qu'à Rome, où il se rendit en 1623, non pas après quatre ans de séjour à Florence, comme le dit Félibien, mais après sept ans, le peintre qu'il choisit entre tous pour conseil, pour modèle et bientôt pour ami, ce fut le Poussin, qui justement arriva au printemps de l'année suivante. L'école romaine, cependant, obéissait alors à des influences bien diverses; d'un côté les sectateurs du Caravage, le Guerchin, Valentin, Ribera, de l'autre la postérité des Carrache, représentée par le Dominiquin et le Guide; ici le Josepin, là Piètre de Cortone et Lanfranc. Eh bien! Jacques Stella, au lieu de se laisser séduire par tel ou tel maniériste, alla tout de suite au Poussin comme à celui de tous les maîtres en vue qui possédait la vraie tradition, les principes. Et, du reste, à l'exemple du Poussin, qui avait songé à consulter l'antique et la nature, plutôt qu'à étudier Raphaël, Stella remonta aux sources; mais n'ayant pas assez de génie pour trouver de lui-même une interprétation nouvelle, il se créa une manière délicate et sobre qui s'accordait avec sa complexion et tenait du style des maîtres qui avaient vu et senti le plus noblement.

L'amour de l'art était dans Stella un feu dévorant qui lui tenait lieu de santé. Sous ce rapport, la variété, l'abondance de ses travaux ont de quoi surprendre. Les longues soirées d'hiver, il les employait à dessiner tantôt *la Vie de la Vierge* en vingt-deux morceaux, tantôt *les Jeux d'enfants*, qui furent gravés plus tard en une suite de cinquante estampes. Les plus fins ouvrages d'orfèvrerie, les ornements d'architecture du meilleur goût, les plus beaux vases, tout ce qu'il y avait à Rome de remarquable, soit dans les monuments publics, soit dans le cabinet des amateurs, car il était lui-même un grand amateur d'objets d'art, *un curieux*, Stella le dessinait avec soin et délicatesse, sans imprimer pourtant à chacun de ces objets ce caractère de puissance que le Poussin y aurait mis. Les jésuites furent les premiers à mettre en œuvre le pinceau de Stella. On les voyait alors célébrer par toute la terre la canonisation de saint Ignace, celle de saint Philippe de Néri, les miracles de saint François-Xavier au Japon, et consacrer par la peinture tout un calendrier de saints en robe noire. Il semblait au surplus que Stella, par la nature même de son talent, convenait mieux qu'un autre à cette molle dévotion des jésuites, de même que l'austère Philippe de Champagne était le peintre naturel des jansénistes de Port-Royal. Quand les jésuites s'adressèrent au Poussin pour de semblables sujets, ce grand homme sut donner à ses tableaux le mâle caractère de son génie. Aussi lui en fit-on un reproche, et l'on se souvient qu'il répondit : « Dois-je m'imaginer le Christ *avec un visage de torticolis ou de père Douillet?....* » C'est là un peu la définition du Dieu de Stella. Les peintures où il représenta saint Ignace plongé dans l'extase, ou bercé par des visions séraphiques, ou visité par des rayons célestes et leur ouvrant son cœur et sa soutane, ne répondent que trop bien à ce sentiment de religiosité sensuelle, qui prête un corps aux idées les plus subtiles, et dont a parlé si éloquemment un de nos grands écrivains, à propos de l'art des jésuites. On voit au Louvre un petit tableau de

Stella, peint sur marbre, *Jésus recevant sa mère dans les cieux*, qui porte l'empreinte de cette piété efféminée; les tons en sont tendres, le faire en est doucereux et fade. Une telle peinture peut plaire aux dames du Sacré-Cœur, mais ne saurait intéresser quiconque aime l'art d'un amour sérieux et digne. Il faut, du reste, parler ici de la singularité qu'on remarque dans ce tableau : elle consiste en ce que certaines veines du marbre, se combinant avec des figures d'anges, ont été mises à profit pour imiter des nuages d'or ou les rideaux des portes du paradis, de façon que la main de la nature est venue, pour ainsi dire, en aide à la main du peintre. Voilà



LA DANSE.

l'explication bien simple de ce passage de Félibien, où il dit : « Stella fit plusieurs ouvrages sur la pierre de parangon, où il feignait des rideaux d'or par un secret qu'il avait inventé. »

Le peintre lyonnais fut aussi employé à composer, pour une suite d'estampes, *les miracles de saint Philippe de Néri* dont Mariette a longuement parlé dans ses notes manuscrites, et à dessiner les figurines qui devaient orner le bréviaire du pape Urbain VIII. Il faut le dire, c'était une bonne fortune pour Stella que de pareils ouvrages, car il avait précisément toutes les qualités que la gravure conserve et tous les défauts qu'elle dissimule. La composition était son côté fort. Noblesse des pensées, heureuse disposition des figures, convenance des attitudes et du geste, tout cela revivait, et souvent avec plus d'éclat, sous le burin du graveur. Mais ses carnations tirant sur le rouge, son modelé appris par cœur, ses pâles draperies, interrompues çà et là par des tons crus et

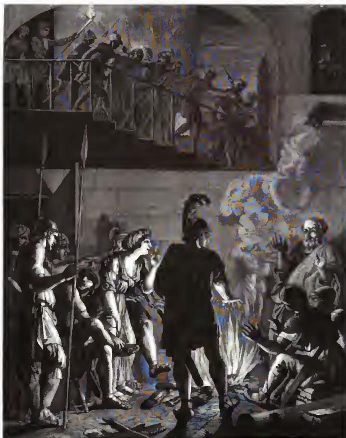
discordants, tout cela disparaissait sur le cuivre, de sorte que la traduction donnait alors une meilleure idée de l'original que l'original lui-même. C'est ainsi que les dessins que fit Stella pendant son séjour à Rome, et qui ont été gravés sur bois et à grosses tailles par Paul Maupain d'Abbeville, ont certainement gagné à être reproduits par ce procédé brutal, car la sauvagerie même de l'exécution a relevé ce qu'il pouvait y avoir de mollesse dans l'œuvre de l'inventeur.

La renommée de Stella ayant pénétré en Espagne avec quelques-uns de ses tableaux, le roi très-catholique voulut attirer le peintre à Madrid. Il lui fit proposer d'y venir, et Stella se disposait à partir pour l'Espagne, quand tout à coup il fut arrêté et mis en prison avec son frère François Stella et ses domestiques, sous l'inculpation d'avoir entretenu dans une famille de Rome *quelques amourettes*, dit Félibien. Voici, du reste, comment ce biographe conte l'aventure : Stella, aimé de tout le monde pour la douceur de son caractère, avait été élu chef du quartier de Campo-Marzo, où il demeurait depuis longtemps. En cette qualité, Stella devait veiller à la fermeture des portes aux heures voulues et en garder lui-même les clés. Un jour que la porte *del Popolo* venait d'être fermée par son ordre, des particuliers voulurent la faire ouvrir à une heure indue. Stella leur ayant refusé cette faveur, ceux-ci résolurent de s'en venger ; ils gagnèrent de faux témoins qui dénoncèrent le peintre, et le firent mettre en prison. Cependant la vérité fut bientôt connue ; Stella sortit avec honneur d'une affaire qui, à Rome, pouvait devenir fâcheuse, et ses accusateurs, convaincus de faux témoignage, furent fouettés en place publique. « Pendant le peu de temps qu'il fut en prison, dit Félibien, il fit pour se désennuyer, avec un charbon, sur le mur de sa chambre, une image de la Vierge tenant son fils dans ses bras, laquelle fut trouvée si belle que le cardinal François Barberini vint la voir. Il n'y a pas longtemps qu'elle était encore dans le même lieu, et une lampe allumée au-devant. Les prisonniers y allaient faire leurs prières. »

Stella, nous l'avons dit, était grand amateur d'objets d'art. Il donna dans la curiosité non-seulement comme acheteur, mais comme peintre. On citait de lui un *Jugement de Pâris* de cinq figures qu'il sut faire tenir dans la dimension d'une pierre de bague et qui était d'une beauté surprenante pour la délicatesse du pinceau. Quand il revint en France, en 1634, six mois après son aventure, à la suite du maréchal de Créqui, notre ambassadeur, il rapporta une fort belle collection de tableaux, parmi lesquels on distinguait les merveilleuses peintures — c'est le mot de Mariette — que son ami le Poussin lui avait données et que sa nièce Claudine devait bientôt graver d'une main si fière, un *Bain de Diane* d'Annibal Carrache et une *Vénus* du même maître qui passèrent depuis dans le cabinet du président Tambonneau, enfin une quantité de dessins faits par lui Stella en Italie et qui allaient exercer le burin d'une légion de graveurs. Ce fut en curieux autant qu'en peintre qu'il parcourut les principales villes d'Italie, notamment Venise, que le maréchal de Créqui voulut visiter. Il s'arrêta quelque temps à Milan, où il alla saluer le cardinal Albornos, qu'il avait connu et qui était gouverneur de la ville. Ce prélat lui offrit la direction de l'académie de peinture fondée par saint Charles ; mais l'artiste s'en excusa, car il songeait à revoir la France et n'avait pas renoncé non plus à son voyage d'Espagne : « Il vint à Paris, où il « n'avait pas dessein de demeurer, continue Félibien. Néanmoins l'archevêque Jean-François de Gondy lui « ayant donné de l'employ, le cardinal de Richelieu entendit parler de luy et sut qu'il devait aller en Espagne, « l'envoya quérir, et lui ayant fait entendre qu'il lui était bien plus glorieux de servir son roy que les étrangers, « lui ordonna de demeurer à Paris et ensuite le presenta au roy, qui le reçut pour l'un de ses peintres et lui « donna une pension de mille livres avec un logement dans les galeries du Louvre. »

C'est alors que Stella fit venir de Lyon son neveu Antoine Bousonnet et ses trois nièces — Antoinette, Françoise et Claudine, — leur enseigna le dessin d'abord, les y rendit fort habiles et les appliqua ensuite à la gravure, où l'une d'elles, Claudine, s'est tant illustrée. Alors virent le jour les innombrables dessins que Jacques Stella avait rapportés de Rome. Françoise Bousonnet, qui ne gravait qu'au burin, publia en 50 planches un précieux recueil de vases, cassolettes, salières, lampes et chandeliers, et en 67 pièces un autre recueil d'ornements propres à être sculptés sur les membres d'architecture, guillochis, entrelas, roses et fleurons imités de l'antique. Antoinette, moins laborieuse, fit seulement quelques eaux-fortes. Claudine, qui avait instruit ses deux sœurs dans l'art de graver, valut à son oncle une célébrité qu'elle partagea. Interprétés par cette savante fille, les ouvrages de Jacques Stella l'ont presque élevé parfois à la hauteur du Poussin, et cela est

si vrai que la suite des pièces de *la Passion*, que Claudine Bousonnet grava au burin et que la mort l'empêcha



LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE.

de terminer, a été attribuée au peintre des Andelys, dont ces morceaux rappellent en effet sinon les airs de tête, au moins la forte pantomime et les allures puissantes. Ces compositions du reste sont des plus belles choses de

Stella. Sans avoir un caractère bien original, elles sont puisées à de si bonnes sources qu'elles font plaisir à voir. On y respire le parfum des hautes études, et l'antique y reparait senti à peu près comme le sentait Polydore de Caravage. Les actions les plus vulgaires y sont relevées, comme chez Poussin, par une sorte de rude élégance, et, par exemple, la grossièreté des soldats qui insultent Jésus-Christ, loin d'être commune, n'a que l'énergie d'une expression résolument cherchée jusque dans les entrailles du sujet.

La grâce néanmoins, l'enjouement, la douceur étaient les traits distinctifs du talent de Stella. Ses *Pastorales* ont une beauté singulière. On les croirait naïves : elles le sont en effet par le choix des motifs et par le sentiment de l'artiste, autant du moins que peuvent l'être les tableaux familiers d'un peintre d'histoire. A vrai dire, la naïveté, celle qui plaît, ne peut se rencontrer chez les hommes qui, au lieu de grandir en pleine nature, ont été soigneusement élevés au milieu des conventions académiques, en prenant même ce mot en bonne part. Jacques Stella, quand il descendait à la représentation des scènes villageoises, ne pouvait oublier complètement ses allures de Romain; il trahissait toujours le grand style dont il fut nourri. Sous la veste de ses paysans sabins, on sent l'anatomie des statues. En dépit de leur bonhomie, ses costumes champêtres laissent voir l'inévitable deltoïde, les pectoraux, le fémur et la rotule consacrée, et ce petit bout de pédantisme gâte un peu le plaisir que feraient des tableaux de ce genre s'ils étaient plus naïvement abordés. Les réminiscences historiques se font reconnaître aussi dans les attitudes des personnages et dans leurs gestes. Le moissonneur de Stella tient sa faucille avec la fierté d'un héros de Jules Romain; telle faneuse, dans *le Retour du travail*, marche avec la majestueuse élégance d'une cariatide en mouvement; la fermière et ses valets de ferme dansent leur branle rustique avec une certaine gaucherie pesante qui n'est pas sans charme, mais qui ne rappelle le ballet des muses à mi-côte du Mont-Sacré. *Le Jeu des quilles*, *l'Escarpolette* sont composés plus naïvement et partant avec plus de grâce, car c'est être gracieux ici que d'être naïf, et il y a beaucoup de sentiment pittoresque dans *la Chasse aux oyseaux* et le joli paysage qui l'encadre. Du reste les figures de Stella affectent des formes courtes qui conviennent parfaitement au genre des pastorales et qui semblent consacrées par la tradition de l'école. J'y retrouve tantôt la mâle désinvolture des rustres hâlés du Bassan, tantôt la démarche ou l'action des villageois d'Annibal Carrache. Un degré de plus, et ces paysanneries s'élèveraient de la simplicité d'une pensée flamande à la grandeur du style héroïque. Vous verrez que deux cents ans plus tard, un de nos grands peintres, Léopold Robert, chantera ces villanelles sur un ton plus grave encore, et fera les moissonneurs de la Sabine aussi beaux que les dieux de l'Olympe.

Lorsqu'il en revenait aux sujets de dévotion, c'était aussi par le côté gracieux que Stella se distinguait. A la froide sagesse de ses compositions la grâce servait d'assaisonnement. Le tableau qu'il fit pour l'église du noviciat des jésuites, au faubourg Saint-Germain, *Jésus ramené du temple*, tableau qui figurait à la fameuse vente du cardinal Fesch, — *la Vierge au mouton*, que Stella peignit avec tant de douceur et que Bousselet a gravé avec tant de fermeté, — *le Retour d'Egypte*, dont Goyrand a fait à Rome une si belle estampe, sont autant d'ouvrages remarquables, les deux derniers surtout, par cette fleur de sentiment qui dans l'action des figures, s'appelle précisément la grâce. La sainte famille rappelée d'Égypte, *Ex Ægypto vocavi filium meum*, a été cent et cent fois le sujet de tableaux mystérieux et de poétiques effets de nuit. Cette fois trois petits anges escortent les saints voyageurs à la clarté du jour, au milieu d'un paysage agreste et qui se compose heureusement. L'un des chérubins s'est chargé de l'âne et le tire gracieusement par la bride pour lui faire passer un pont de planches; les autres, précédant la marche de Jésus, sèment des fleurs sur ses pas, tandis que l'enfant-Dieu lève un regard souriant vers sa mère, qui abaisse un regard attristé sur son fils. Les enfants, si difficiles à saisir dans l'adorable maladresse de leurs mouvements, Stella les dessinait à merveille sans les représenter aussi robustes que ceux du Poussin, encore moins avec les formes herculéennes de Michel-Ange, sans leur donner non plus ces carnations fines, potelées et morbides que François Flamand a modelées d'un ciseau si charmant et si vrai. En tenant, comme toujours, un sage milieu entre les grands maîtres, Stella a fait une agréable suite des *Jeux de l'enfance*, qu'une de ses nièces a gravée, et l'on peut dire que s'il n'a pas atteint la vérité même de ces jeux, il en a fort bien rendu la vraisemblance.

Le cardinal de Richelieu, le surintendant des bâtiments de Noyers, M. de Chambray, qu'a illustré l'amitié

du Poussin, les carmélites du faubourg Saint-Jacques, la fabrique de Saint-Germain-le-Vieux, les cordeliers de Provins, les religieuses de Sainte-Élisabeth-de-Bellecour à Lyon employèrent tour à tour le pinceau de Stella. En sa qualité de peintre du roi, il fut le premier qui fit le portrait de Louis XIV, alors dauphin. Les beaux livres qu'on imprimait au Louvre, par exemple le livre de prières composé par Tristan l'Hermite et dédié à la reine, Stella les ornait de frontispices toujours noblement arrangés, et sans cesse il fournissait des dessins aux graveurs de notre calcographie naissante, les Rousselet, les Mellan, les Daret. En considération de ses travaux et de ses mérites, il fut nommé chevalier de l'ordre de Saint-Michel. Il eut du reste le pinceau ou le crayon à



LE RETOUR DU TRAVAIL.

la main jusqu'à la fin de sa vie, qu'on croirait bien longue à en juger par le nombre de ses ouvrages. Il ne vécut cependant que soixante et un ans, étant mort non pas en 1647, comme on l'a dit souvent par erreur, mais le 29 avril 1657. Il fut enterré à Saint-Germain-l'Auxerrois, devant la chapelle de saint Michel.

C'était un beau génie, suivant le mot de M. de Piles, propre à traiter toute sorte de sujets, mais tourné du côté de l'enjoué plutôt que du grave et du terrible, noble dans ses pensées, modéré dans ses expressions, aisé et naturel dans ses attitudes, un peu froid, mais agréable partout. Son coloris était tantôt cru comme celui de François Périer, tantôt pâle comme celui de Lesueur. Ses localités de ton étaient peu caractérisées et ses carnations, pour lesquelles il consultait rarement la nature, enflammées de vermillon. A tout prendre, Stella est un peintre fort distingué qui s'éclipserait au premier rang, mais qui brille au second. Buriné par Mellan, par Goyrand, par François Poilly, soutenu d'ailleurs par le nom de son frère, de son neveu, de ses trois

pièces, le nom de Jacques Stella ne saurait périr. De même que les amateurs réunissent en un seul portefeuille les œuvres de tous les Stella, de même il convenait dans l'histoire des peintres de ne point séparer cette illustre famille. Chaque personne y eût peut-être perdu de sa valeur.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

Jacques Stella a gravé lui-même à l'eau forte quelques pièces dont M. Robert Dumesnil a donné la description dans le septième volume du *Peintre graveur français* — Ces eaux fortes sont au nombre de cinq et sont toutes très-rares.

1° *Le Sauveur descendu de la croix.* — On le voit à terre soutenu par Nicodème, agenouillé à gauche, où l'on remarque saint Jean, qui pleure ; à ses pieds sont la Vierge, entourée de deux saintes femmes, et la Madeleine éplorée. Sur la terrasse à gauche est écrit : *Jacobus* * inv.

2° *La Madone.* — Elle est à mi-corps, presque de face, tenant l'enfant, qui donne la bénédiction. Deux anges tendent un voile derrière, et deux chérubins relèvent un rideau. Au bas dans un cartouche armorié est écrit : *Ritratto della Madonna di gratia di face*, et une longue dédicace.

3° *Saint George.* — On le voit à cheval au milieu de l'estampe, venant de terrasser le dragon. La Vierge est vue en partie à droite. Au bas de ce côté on lit sur une pierre : *Jacq. Stella fecit Romma* 1623.

4° *Composition de genre.* — Des enfants nus folâtrent au-devant d'une hôtellerie, et l'un d'eux reçoit dans un chapeau l'offrande d'un spectateur à droite. On lit au bas de la gauche : *Jacque Stella fecit*.

5° *Cérémonie de la présentation des tributs au grand-duc de Toscane.* C'est la fête de saint Jean-Baptiste dont nous avons parlé plus haut. L'artiste se remarque à gauche assis sur un toit et dessinant à côté d'un homme qui lui tient un parasol. Dans un cartouche au milieu du bas est écrit : *Serenissimo Ferdinando II mag. Etrurie duci Jacobus Stella*, etc.

On connaît deux états de cette planche. Le second porte l'adresse : *A Paris, chez Nicolas Langlois, rue Saint-Jacque, à la Victoire*.

Papillon de La Ferté veut que Stella ait gravé en bois. On voit en effet sur beaucoup d'estampes, la plupart en camaïeu, le nom de Stella ou un astérisque avec le mot *fecit*. Mais Huber et Rost, et M. Robert Dumesnil, qui s'appuie de leur opinion, pensent que ces pièces doivent être attribuées à Paul Maupain d'Abbeville, qui par le mot *fecit* a voulu dire seulement que les dessins étaient de Stella. J'ajoute que c'est aussi l'avis de Mariette, qui ne paraît pas même en faire l'objet d'un doute dans ses notes manuscrites.

Beaucoup de graveurs et des plus habiles ont reproduit les peintures ou les dessins de Stella. Nous mentionnerons ici leurs plus curieuses ou leurs plus belles estampes.

Recueil de pièces gravées en bois par Paul Maupain. Elles sont au nombre de plus de 100. Les 45 premières sont imprimées sur papier bleu et rehaussées de blanc ; les autres sont seulement lavées de bistre pour exprimer les demi-teintes.

Recueil de divers dessins de vases, cassolettes, salières, lampes, etc., en 50 planches gravées par Françoise Stella.

Autre recueil de divers ornements d'architecture, *recueillis et dessignés après l'antique par M. Stella* en 67 planches gravées au burin par Claudine Stella.

Quatre sujets de la vie *de saint Philippe de Néri* en 45 planches gravées par Luc. Ciamberlan.

Les douze pièces de *la Passion* gravées par Claudine Stella d'après son oncle. Ces douze pièces et d'autres devaient composer, dit Mariette, une suite que la mort de Mlle Stella interrompit, et dans les douze sujets gravés par elle, il en est qu'elle n'acheva point. La première édition de ces planches portait le nom de Stella ; mais le marchand y substitua celui du Poussin, pensant les mieux vendre. Aussi cette suite de *la Passion* a-t-elle toujours passé depuis pour être du Poussin d'autant que les premières épreuves sont excessivement rares ; « Les planches, dit Mariette, n'ont peut-être jamais tiré deux épreuves, et je ne les ai jamais vues que cette fois dans cette œuvre-cy, qui était celle que mademoiselle Stella avait fait pour elle. »

*Les Pastorales*, suite de dix-sept pièces, in-4°, très-bien gravées par Claudine Stella, d'après son oncle. C'est une des plus charmantes choses du peintre et du graveur, ainsi que le *Saint Louis faisant l'aumône*, pièce en hauteur touchée avec beaucoup de sentiment, datée de 1654 et dédiée à Charles Delorme, médecin ordinaire du roi.

*Les Jeux d'enfants*, en 50 morceaux, par la même.

*Le Mariage de sainte Catherine*, par la même.

Gérard Edelinck a gravé d'après Stella une *Vierge avec l'Enfant* dont les premières épreuves sont avant l'écusson.

On peut citer encore *la Sainte famille au mouton*, gravée par Rousselet ; *le Retour d'Egypte*, gravé à Rome par Goyrand avec cette inscription : *Ex Egypto vocavi filium meum*.

Le musée du Louvre contient peu de tableaux de Stella : un petit sur marbre dont nous avons parlé, un autre représentant *Minerve au milieu des Muses*, et deux tableaux en forme de frises représentant l'éducation d'Achille.

Le musée de Lyon, ville natale de Stella, ne possède qu'un tableau de ce peintre, *l'Adoration des anges*, qui avait appartenu aux cordeliers de Lyon, lesquels avaient accordé gratuitement à la famille Stella le droit de sépulture au pied de leur maître-autel. Ce tableau est signé *Stella faciebant*.

Quant aux dessins de Stella, ils sont ordinairement très-finis, arrêtés à la plume, lavés et rehaussés très-proprement au pinceau ; ils sont assez froids. Le Louvre en possède cinq.

Les tableaux de ce maître n'ont jamais atteint un prix élevé dans les ventes publiques : à la vente Randon de Boisset en 1777, une *Sainte Famille* — la Vierge est debout près d'un arbre, et saint Joseph, appuyé sur une colonne, tient un livre ouvert, — 930 francs ; à celle du prince de Conty en 1777, une *Sainte Famille* avec des anges — dont l'un est en adoration, l'autre tient des fleurs, un troisième un papier de musique — fut adjugé pour 1721 livres ; quatre ou cinq autres furent vendus au prix moyen de 600 livres.

C'est aussi à peu près le prix auquel s'élevèrent les tableaux de Stella qui figurèrent à la vente du cardinal Fesch.

Nous donnons ci-dessous les divers monogrammes de ce maître et sa signature tirée du tableau du musée de Lyon cité plus haut.

Stella faciebant 1635.

.I.* F. ROMÆ FECIT. 1625.

Impr. Bénard et Comp., rue Damiette, 2.



*École Française.* *Paysages.*

# CLAUDE LORRAIN (CLAUDE GELLÉE, DIT)

NÉ EN 1600 — MORT EN 1682



Les grands paysagistes sont ceux qui ont vu la nature avec émotion et lui ont imprimé le cachet de leur caractère personnel. Ruysdaël réveille en nous des rêveries oubliées de l'enfance. Salvator, entraîné par un sentiment de poésie farouche, imagine des contrées qu'on prendrait pour le refuge des plus affreux brigands. Everdingen ne vit dans la nature que des forêts de sapins, des torrents et des chutes d'eau dans des lieux sauvages; Hobbema la peignit agreste et silencieuse; Berghem y répandit les images du bonheur et de la paix rustiques; Van der Neer y jeta un voile de mélancolie. Le Guaspre dramatisait volontiers son paysage et se plaisait à y souffler la tempête. Nicolas Poussin agrandissait la campagne, comme s'il ne l'eût pas trouvée encore assez grande pour son cœur. Claude Lorrain, dans son amour pour la nature, lui prêta la dignité de son radieux génie, et s'il la peignit tranquille, noble, remplie de lumière, c'est qu'il avait une âme douce, élevée et sereine, en qui semblait renaître la sublime candeur de Virgile. De même que l'aigle est le seul oiseau qui puisse fixer les yeux sur le soleil, Claude est le seul peintre

qui ait osé regarder en face le disque rayonnant. Il est aussi de tous les paysagistes celui qui a le mieux su peindre l'air, aussi nécessaire à la vie du paysage qu'à la respiration de l'homme.

On a dit, au sujet de Claude, que l'amour du merveilleux avait pu seul faire adopter des traditions controuvées sur la jeunesse et les rudes commencements de ce grand artiste; que pour avoir un si beau génie, il n'avait pas eu besoin de débuter par être un idiot et un apprenti pâtissier. En effet, ce n'est pas ainsi que les premières années de la vie de Claude Lorrain sont racontées par l'historien Baldinucci, qui écrivait sur des notes fournies par les neveux de Claude lui-même [1]. Il est vrai que Joachim Sandrart, qui dans son *Académie de peinture* [2] a raconté la vie des artistes de son temps, n'est pas d'accord avec Baldinucci, touchant quelques circonstances relatives à l'histoire de Claude Lorrain. Mais si le témoignage de Sandrart est important, c'est surtout en ce qui concerne les rapports qu'il eut personnellement à Rome avec notre grand paysagiste, avec lequel il se lia d'amitié. Pour tout le reste, nous suivrons de préférence les renseignements de famille transcrits par le biographe italien.

Claude Gellée, dit Claude Lorrain, naquit en 1600, au château de Chamagne, situé sur les bords de la Moselle, du côté des Vosges, près de Mirecourt, dans le diocèse de Toul. Il était le troisième des cinq enfants mâles de Jean Gellée. Son frère aîné, nommé Jean comme tous les aînés de cette famille, exerçait la profession de graveur sur bois à Fribourg en Brisgau. Claude ayant perdu ses parents dès l'âge de douze ans, n'eut guère d'autre ressource que d'aller trouver son frère à Fribourg. Il y fut porté d'ailleurs par un grand goût naturel pour le dessin [3]; et, sous la direction fraternelle, il s'exerça à dessiner des grotesques et des arabesques. Il n'est donc pas vrai, selon Baldinucci, que Claude Lorrain ait été placé en apprentissage chez un pâtissier, comme l'ont répété tant de biographes qui ont négligé de recourir à la source, et il n'est pas exact qu'il ait montré dans les premières années de sa jeunesse cette ineptie dont on s'est plu à faire le contraste de sa grandeur. Quoi qu'il en soit, Claude travaillait depuis un an chez son frère, lorsqu'un de leurs parents, qui était marchand de dentelles, *mercante di merletti*, dut entreprendre le voyage de Rome. La fortune ne pouvait mieux servir un jeune peintre qui n'était pas peut-être sans avoir quelque vague pressentiment de sa destinée : Claude accompagna son parent. Arrivé à Rome, il prit un logement non loin de la Rotonde, et se mit à développer de son mieux les principes que son frère lui avait enseignés; vivant avec une stricte économie du peu d'argent qu'on lui envoyait de son pays. Mais au bout de trois ou quatre ans, la guerre qui vint à éclater entre la maison d'Autriche et les puissances protestantes — c'était la guerre de Trente ans — rendit fort difficile toute relation entre les pays que séparaient les combats et les Alpes. Claude Lorrain avait alors environ dix-huit ans. Il quitta Rome et se rendit à Naples, chez Godefroy Walss, peintre de Cologne assez renommé, qui lui apprit l'architecture et la perspective; mais il ne resta que deux ans dans l'atelier de ce maître, juste le temps nécessaire pour s'assimiler deux éléments qui devaient jouer un si grand rôle dans ses immortels paysages : les monuments et la profondeur; puis il rentra à Rome plus riche de savoir et d'espérances, mais tellement pauvre, qu'il dut entrer chez Augustin Tassi, moins à titre d'élève que dans les conditions humiliantes de la domesticité, du moins s'il faut suivre ici la version de Sandrart, qui emprunte beaucoup de vraisemblance de la précision même des détails qu'elle renferme.

Augustin Tassi était un disciple du célèbre paysagiste Paul Bril. Quoiqu'il fût affligé de la goutte, il avait une gaieté dans l'esprit qui rendait son commerce fort agréable. Recherché, fêté, accablé de travaux, Tassi

[1] Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, tom. XIII de l'édition in-8°.

[2] Joachim Sandrart, *Academia nobilissimæ artis pictoriæ*, in-fol.; Nuremberg, 1683.

[3] «... Perche egli aveva gran genio al disegno, trattenesi con Giovanni suo maggiore fratello, che nella citta di Friburgo nell' Alsazia si era gia fatto valente intagliatore in legno, et sotto la sua disciplina per un anno in circa s'impiegò in disegnare rabeschi e fogliami. Volle la sua fortuna che un suo parente, mercante di merletti, dovesse in quel tempo appunto viaggiare a Roma... Pervenuto ch' ei fu in quella Regia d'ogni arte più sublime, allogiamentò non lungi dalla Rotunda, e coi soli principi di disegno avuti da fratello, andava studdando nel miglior modo possible da se steno e del solo capitale di quel poco che gli veniva rimesso della patria, valevasi per uno scarso alimento di sua persona.. » Baldinucci, *Notizie de' professori*, tom. XIII, p. 6.

menait un beau train, tenait maison et recevait chez lui les grands personnages de Rome. Il venait d'être chargé de peindre dans le conclave des cardinaux des ornements architectoniques, des perspectives, des marines, des paysages; mais comme il avait alors quelque soixante ans, il lui fallait au milieu de ses infirmités un aide agile, qui pût surveiller la maison, prendre soin des chevaux, vaquer enfin aux détails économiques, pendant que lui, Tassi, recevrait les visiteurs, tiendrait le pinceau ou dirigerait les travaux de décoration du conclave. Claude se trouva précisément assez habile pour seconder le peintre, assez pauvre pour être forcé de le servir. Et nul doute que la fréquentation d'un esprit aussi distingué et les discours qui se tenaient journellement dans l'atelier d'un maître aussi bien vu des princes de l'Église, n'aient contribué à élever, à meubler l'esprit de Claude Lorrain, dont l'éducation avait été si précaire. Il est certain qu'il demeura au service d'Augustin jusqu'au printemps de l'année 1625. Mais pourquoi faut-il que l'histoire soit toujours muette là où précisément on serait si curieux de l'interroger? Ce qui reste le plus ignoré chez les hommes illustres, c'est l'obscure phase



LE TROUPEAU A L'ABREUVOIR.

de leurs longs gémissements sur le seuil du temple; c'est le rude apprentissage qu'ils ont fait de leur génie, quand le génie n'est qu'un sublime labeur. Hélas! combien qui avaient aperçu de loin les paysages de la terre promise, et qui sont morts en chemin, de découragement, de fatigue, et sans témoins? Qui de nous n'aimerait savoir les pénibles commencements de tant de grands hommes, leurs pâles essais, leur attente pleine d'angoisses et de périls dans le vestibule de la lumière? Ces astres qui brillent aujourd'hui de tout leur éclat, on voudrait en connaître la lointaine origine, le crépuscule, si semblable à cette aurore encore incertaine que peignit merveilleusement un artiste appelé Claude Lorrain.

Au printemps de l'année 1625, Claude partit de Rome pour retourner dans son pays natal, en passant par la haute Italie. Il visita Lorette et Venise, traversa le Tyrol, s'arrêta quelque temps en Bavière, où il peignit deux vues des environs de Munich; gagna la Souabe, fut dépouillé en route par des voleurs, et revit enfin les bords de la Moselle, qu'il n'avait pas vus depuis douze ans. On ne sait rien de son séjour au château de Chamagne, ni des impressions que dut ressentir un tel paysagiste dans un voyage où tant de fois la nature s'était présentée à

ses regards sous ses aspects les plus variés. On dit seulement qu'ayant réglé quelques affaires de famille, il se rendit à Nancy, où il fut présenté à Claude de Ruet, l'un des artistes lorrains les plus renommés. Élève de Tempesta, rival envieux de Callot, l'opulent de Ruet tenait alors ou du moins paraissait tenir le premier rang à Nancy. Le duc Henri II l'avait anobli en 1621; il avait de superbes équipages, et, comme Augustin Tassi à Rome, des travaux importants à diriger, notamment la décoration des voûtes de l'église des Carmes, où quelques artistes italiens travaillaient sous sa direction. Claude Lorrain, déjà fort habile à peindre les perspectives depuis son voyage à Naples chez Godefroy Walss, aurait voulu qu'on lui fît peindre la figure : de Ruet le lui promit, et en attendant, il le retint pendant plus d'une année aux décorations de la voûte et des chapelles. Mais cette aride et froide besogne ne convenait guère à Claude Lorrain, qui n'avait pu quitter Rome sans emporter le souvenir coloré de son beau ciel, de ses ruines et de ses campagnes héroïques. Il songeait à retourner en Italie, lorsqu'un accident arrivé à un ouvrier doreur qu'il employait à certains détails de ses peintures, vint le dégoûter à jamais du périlleux honneur de peindre sur un échafaud. Cet ouvrier ayant fait un faux pas, tomba de l'échafaud et fut heureusement préservé d'une chute mortelle par la rencontre d'une traverse à laquelle il se cramponna un instant. Claude eut le temps de descendre et de sauver le malheureux au moment où il allait entraîner de son poids la traverse qui le soutenait; mais le danger qu'ils avaient couru l'un et l'autre frappa vivement l'imagination du peintre qui, dès lors, résolut d'abandonner une tâche où son véritable génie ne pouvait d'ailleurs se faire jour. Il prit donc le chemin de l'Italie par Lyon et Marseille, fut retenu dans ce port par une assez longue maladie, et s'embarqua sur le même navire qu'un autre peintre français, Charles Erard de Nantes. La traversée fut périlleuse, une tempête ayant assailli le navire sur les côtes de Civita-Vecchia; mais enfin Claude revit le dôme de Saint-Pierre au mois d'octobre 1627, et il se trouva qu'il entrait dans Rome précisément le jour où l'on y célébrait la fête de Saint-Luc, la fête des peintres!

Il y avait alors en Italie un Français qui exerçait sur les Italiens eux-mêmes l'ascendant d'un esprit supérieur: c'était Nicolas Poussin, établi à Rome depuis le printemps de 1624. Autour de lui et dans le rayon de son génie se groupaient un grand nombre de peintres éminents : Le Valentin, le Guaspre, Jacques Stella, Pierre de Laer, dit *Bamboche*, Corneille Poelemburg, Jacques Callot et bien d'autres. Le grave Poussin dominait ces talents divers de toute la hauteur de sa raison; il les aidait de ses conseils affectueux, et reprenant avec les errements de Raphaël la tradition de l'antique, il cherchait à combattre l'influence des maniéristes. Logé à la Trinité-du-Mont, sur une colline d'où l'on jouit d'une vue magnifique, il avait apporté dans le paysage un sentiment de grandeur à peu près nouveau; car si le Titien et Annibal Carrache avaient donné un avant-goût du paysage historique, on peut dire que Poussin en fixa le genre, en fut lui-même le plus fier modèle, et le marqua fortement à l'empreinte du génie français. Claude Lorrain ne tarda pas à connaître son illustre compatriote, et il alla se loger à côté de lui, sur la Trinité-du-Mont. Nul doute que ce voisinage du Poussin n'ait influé puissamment sur la manière de Claude. Si le peintre lorrain avait eu déjà le pressentiment du style, sa pensée néanmoins dut s'agrandir encore, son éducation d'artiste dut s'achever dans la fréquentation d'un homme qui prêtait tant de majesté aux représentations de la nature. Il est impossible que l'élève de Godefroy Walss et d'Augustin Tassi n'ait pas puisé chez Poussin l'intention d'ennoblir à ce degré le paysage, en y faisant passer le souffle de l'idéal. Sans doute qu'habile à peindre l'architecture, Claude aurait su comme un autre embellir ses paysages de fabriques et de ruines; mais le choix de ses édifices eût été moins heureux peut-être, si l'exemple du Poussin ne lui avait enseigné le rôle que peuvent jouer les monuments dans la distinction d'un tableau[1].

Cependant il faut le dire, le véritable maître du Lorrain, ce fut le soleil. Mais que de patience, combien de travaux, de fatigues et de peines, pour entrer en lutte avec un tel modèle! Claude voulait pénétrer plus avant qu'aucun autre dans les mystères les plus secrets de la nature; il voulait surprendre le soleil à toutes les heures

[1] Nous venons de lire sous le titre : *La Foi nouvelle, cherchée dans l'art*, un charmant petit livre de M. Dumesnil Michelet, où se trouvent sur Claude Lorrain des pages pleines de sentiment et d'une poésie élevée. Nous reviendrons sur cet opuscule à l'occasion de l'article *Ruysdael*, dont il est également question.

du jour, apprendre par cœur, non pas les caprices, mais les harmonies de la lumière. Souvent il se levait avant l'aube et s'en allait en pleine campagne observer les phénomènes de la naissance du jour. Tandis que les autres hommes oubliaient au sein du sommeil ou de l'indolence le plus beau des spectacles, Claude était déjà posté sur quelque éminence, comme une sentinelle avancée de l'art, et l'aurore lui montrait l'éblouissant écrin de ses pierreries, qui ne sont que des nuées légères, de transparentes vapeurs, et il admirait ce tableau dans un temps où il n'était pas ridicule de penser que des doigts de rose avaient ouvert les portes de l'Orient. Il parcourait ainsi ses lumineux paysages, sans crayon, sans boîte à couleurs, car avant de les peindre avec le pinceau, il les peignait pour ainsi dire du regard. Il épiait dans leurs rapides variations les nuances de la couleur, lorsqu'au matin d'une belle journée, le soleil paraît d'abord d'un ton argentin précédé d'une auréole blanche. Cette blancheur se teint en jaune à quelques degrés au-dessus de l'horizon, le jaune un peu plus haut passe à



LE BOUVIER.

l'orangé, l'orangé devient du vermillon, le vermillon brunit jusqu'au violet... et de la sorte, par des nuances délicates, mais d'une richesse merveilleuse,

Le jour pousse la nuit,
Et la nuit sombre
Pousse le jour qui luit,
D'une obscure ombre,

comme dit notre vieux poëte Ronsard... Ensuite, rentré dans le silence de son atelier, Claude cherchait à reproduire sur la toile le tableau qu'il portait tout composé dans sa mémoire, tout coloré. Et comme il avait observé les grands effets plutôt que les accidents, il était sûr que le souvenir importun d'un détail de végétation ne viendrait pas déranger la tranquillité de l'ensemble. Son étude, ou plutôt son génie de peintre procédait ainsi comme le soleil lui-même, qui enveloppe toutes les infinies variétés de la nature sous l'unique manteau de son immense lumière.

L'artiste allemand qui a écrit la vie de Claude, Joachim Sandrart, raconte qu'il rencontrait quelquefois

notre grand paysagiste parmi les rochers et près des cascades de Tivoli. « En me voyant, dit-il, peindre les « rochers d'après nature plutôt que d'invention, Claude trouva ma méthode excellente, et il en tira si bien « profit, que par un labeur infatigable et une invincible opiniâtreté, il arriva à faire de beaux paysages que les « amateurs achetèrent à de très-hauts prix, et dont le nombre ne put suffire à leur impatience [1]. » Les deux peintres s'étant liés d'amitié, se virent souvent à Rome, et s'associèrent pour aller dans les champs peindre les objets sur place. Tandis que Sandrart choisissait les rochers de formes bizarres, les troncs d'arbres les plus renversés, les chutes d'eau, les grandes ruines et les fabriques les plus propres, suivant lui, à la peinture d'histoire, Claude Lorrain s'en prenait à des formes moins tourmentées, et il étudiait surtout la dégradation insensible des objets à partir du second plan jusqu'à l'horizon, c'est-à-dire les phénomènes de la perspective aérienne [2]. Son but était de percer la toile et d'y figurer les incommensurables distances que l'œil peut embrasser dans le paysage, mais surtout de conserver en un simple tableau de chevalet la grandeur des aspects, leur sérénité, et enfin la majestueuse harmonie de la nature, quand le soleil, du haut d'un firmament sans nuages, y verse des torrents de lumière et de chaleur.

Le talent de Claude fut bientôt connu dans Rome, et comment aurait-il pu rester ignoré! il brillait de tout l'éclat du soleil! Sa renommée, rayonnant comme sa lumière, s'étendit dans toute l'Italie, passa les monts et les mers, gagna la France, arriva jusqu'au roi d'Espagne; et parmi les souverains, les princes, les cardinaux, le pape, ce fut bientôt à qui achèterait des Claudes, à qui posséderait les plus beaux. Baldinucci nous a laissé d'intéressantes indications sur les noms des acquéreurs et le haut prix des acquisitions [3]. Deux paysages commandés par le cardinal Bentivoglio ayant été montrés au pape Urbain VIII, furent trouvés si admirables, que le Saint-Père, proclamant la supériorité du peintre français sur tous les autres paysagistes, lui demanda quatre tableaux, entre autres une vue du port de la Mariuella. Claude fit cette *vue* et lui donna pour pendant une autre *marine* toute remplie des galères pontificales; il peignit ensuite deux de ces fêtes villageoises qu'il inventait dans le sentiment du poete de Mantoue; pastorales lumineuses, où la noce d'un simple chevrier emprunte je ne sais quel caractère auguste des beautés de la nature environnante et des splendeurs de l'horizon. Il est presque inutile d'ajouter que les cardinaux s'empressèrent d'imiter l'exemple du pape, et comme l'antiquité païenne était, depuis Léon X, fort estimée au Vatican, les princes de l'Église voyaient avec plaisir chacun des paysages de Claude servir de pretexte et d'encadrement à quelqu'une des galanteries d'Ovide, par exemple, à l'histoire de Psyché, qui aima l'Amour, et à celle de la belle nymphe Égérie qui fut changée en fontaine.

Vint le tour du roi d'Espagne : il demanda huit paysages en marines; quatre avec des sujets tirés de l'Ancien Testament, quatre avec des sujets du Nouveau. Mais tandis que le Claude travaillait à une de ces compositions, il apprit qu'elle avait été vendue, comme venant de lui, par des contrefacteurs. Le haut prix que le peintre mettait à ses tableaux, sans que personne les trouvât trop chèrement payés, avait stimulé des faussaires qui venaient dérober à Claude Lorrain ses pensées et parvenaient à imiter ses effets de lumière, de façon à tromper des étrangers prévenus ou ignorants. Double malheur pour notre grand paysagiste; car tant d'œuvres médiocres, vendues sous son nom, ne l'atteignaient pas seulement dans sa fortune, elles calomniaient son pinceau! Claude résolut donc de conserver une esquisse de tous les tableaux qui sortiraient de son atelier,

[1] « Donec aliquandò Tiburе intra rupes me offenderet asperrimas, penicillum manu tractantem et ad nativa prototypa non « imaginationis et inventionis vi, sed naturâ ipsâ suggerente varia pingentem, quæ tantoperè ipsi placebant, ut simili dehinc « insisteret methodo, et postmodum laboriositate indefessâ et pertinaciâ invincibili in imitanda quoad tractus subdiales natura eos « usque pertingeret, ut subdialia ejus a graphicophilis anxiè ehinc conquirantur, caro pretio emantur ..., etc. » Joachim Sandrart, *Academia nobilissimæ artis pictoriæ*..

[2] « ... Quemadmodum ego rupes saltem exquirebam singulares, stipites arborum extantiores, ramorum comas magis frondosas, « cataractas undarum, edificia et ruinas majores et pro complemento picturarum historicarum magis mihi idoneas, ita ex adverso « ille minori saltem pingebat formà, quæque post secundum longiùs distarent fundum et versus horizontem diminuerentur. . » *Ibidem*.

[3] Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*.

en rappelant au dos du dessin le nom du destinataire, la date et quelquefois le prix de la peinture. Il se fit un portefeuille où chacune de ses pensées était inscrite à l'état d'ébauche, de manière qu'il pût offrir aux amateurs le contrôle de ses originaux et confondre l'imposture des faussaires assez hardis pour contrefaire la clarté de ses paysages. Il appela LIVRE D'INVENTION, OU LIVRE DE VÉRITÉ [1] cet immortel cahier où venaient se ranger successivement les feuilles volantes de son génie. Ces dessins, qui étaient comme l'aurore de son tableau, sont lavés au bistre d'une main assez lourde parfois dans les figures, mais puissante; quelques traits de plume font pressentir le caractère des feuillés; on y entrevoit la lumière, on y devine, sous l'indication d'une teinte plate, la distribution des masses, la dégradation des plans, les repoussoirs. Rien n'est plus charmant que ces vagues préfaces par où s'annonce un tableau resplendissant. On dirait d'un rideau de gaze qui couvre la toile future, et au travers duquel on croit découvrir des paysages enchantés. Tantôt c'est un bosquet où les Muses s'arrêtent,



LA DANSE AU BORD DE L'EAU.

gracieusement groupées, pour écouter les chants d'Apollon, auprès d'une eau qu'effleurent des cygnes, dans une campagne dont les lointains semblent avoir servi de modèle à l'auteur de *Télémaque*, lorsqu'il a écrit : « On apercevait au loin des collines et des montagnes qui se perdaient dans les nues, et dont la figure bizarre formait un horizon à souhait pour le plaisir des yeux »; tantôt c'est une barque mystérieuse qui glisse sur le fleuve et va disparaître sans bruit entre deux îles plantées de saules; quelquefois on y rencontre des buffles de la campagne romaine, enfonçant dans les marécages, sous la conduite d'un pâtre aussi sauvage que la Maremme... On passerait des jours entiers à parcourir ce noble livre qui ne contient pas moins de deux cents dessins, dont l'inestimable original se trouve maintenant en Angleterre chez le duc de Devonshire, et dont les *fac simile* ont

[1] *Libro d'invenzioni ovvero libro di verita.*

été si adroitement, si artistement gravés par Earlom. Sur le dos du premier dessin du LIVRE DE VÉRITÉ, on voit collé un petit billet portant cette naïve inscription, tracée de la main toujours ignorante de Claude, et que nous reproduisons sans en changer l'orthographe :

Audi 10 dagosto 1677.
Ce présent livre apartien à moy que je faict durant
ma vie Claudio Gillee, dit le Lorains.
à Roma, le 23 aos, 1680 [1]

Le *Livre de vérité* ne fut pas encore pour Claude une protection suffisante contre ses avides imitateurs. Quelques-uns, pénétrant dans son atelier, saisissaient d'un coup d'œil ses ébauches, et n'attendaient pas même que les tableaux fussent sortis pour s'en approprier la composition, de sorte que, par un scandale inouï, il arrivait parfois que la toile du plagiaire se trouvait finie avant celle de l'inventeur. Le maître fut contraint de fermer son atelier à tous les visiteurs, pour n'y laisser entrer par exception que de rares amis, tels que le Poussin et le cardinal Bentivoglio, et des admirateurs désintéressés, tels que le prince Panfili, les cardinaux Médicis, Spada, Giori et Mellino, le connétable Colonna, le florentin Paolo Falconieri et quelques autres. Mais, en se renfermant dans son atelier, Claude y fit entrer le soleil, et il y vécut en compagnie des souvenirs de la nature réelle; car, devenu vieux et affligé de la goutte, il ne pouvait plus recommencer ses promenades favorites du côté des cascades de Tivoli, où Sandrart l'avait tant de fois rencontré. Il composait donc avec les éléments dont sa mémoire était remplie, ces magnifiques paysages tout parfumés d'idéal, et par cela même si fortement imprégnés du génie français.

L'art français a toujours laissé la nature au second plan, et mis l'homme au premier. Claude Lorrain lui-même, qui paraît si vivement épris de la lumière, n'est pas sorti des conditions du paysage historique; il est resté fidèle à l'initiative du Poussin. Les rayons dont sa toile est inondée éclairent une nature choisie, se jouent dans les colonnades classiques et traversent les cordages de l'antique trirème. Ce n'est pas en vain que Claude a vécu dans Rome, entouré de savants et de poëtes, protégé par des cardinaux érudits. Cette vaste mer où se plonge le soleil couchant, porte la galère d'où va descendre Cléopâtre. Tel paysage de Claude est le *Sacre de David;* tel autre nous montre les apprêts d'un sacrifice. Des guerriers au costume héroïque se promènent sur le premier plan de ses *ports de mer;* tous ses tableaux, enfin, sont remplis d'histoire presque autant que de soleil. Et même lorsqu'il peint les danses d'une fête pastorale, la terre où il nous transporte est celle des églogues, et il s'en exhale je ne sais quel parfum de l'idylle d'Anacréon ou du laurier de Virgile.

Toutefois, il existe au sujet des figures à mettre dans un paysage, une erreur qu'il importe de relever. « Les peintres intelligents, dit un critique du siècle dernier, ont rarement fait des paysages déserts et sans figures. Ils les ont peuplés, ils ont introduit dans ces tableaux un sujet composé de plusieurs personnages dont l'action fût capable de nous émouvoir et par conséquent de nous attacher. C'est ainsi qu'en ont usé le Poussin, Rubens et d'autres grands maîtres (il aurait pu ajouter Claude Lorrain) qui ne se sont pas contentés de mettre dans leurs paysages un homme qui passe son chemin ou bien une femme qui porte des fruits au marché. Ils y placent ordinairement des figures qui pensent, afin de nous donner lieu de penser. Ils y mettent des hommes agités de passions, afin de réveiller les nôtres et de nous attacher par cette agitation [2]. » Ces remarques de l'abbé Dubos sur le paysage manquent absolument de justesse. Quand on veut faire un paysage, c'est-à-dire célébrer les beautés de la campagne, il est dangereux d'y introduire une action trop intéressante, car alors le paysage en lui-même perd tout l'intérêt qui s'attache à l'action, et le but du peintre se trouve manqué. Lorsque le Poussin a fait entrer dans ses paysages des figures historiques ou des hommes *agités de passions*, comme dit Dubos, c'est que l'action de ses figures était pour lui le principal et le paysage l'accessoire, ou si l'on veut l'encadrement de l'action. L'*Arcadie* en est un exemple. Imbu du grand principe de l'unité, s'il avait voulu

[1] Nous empruntons ce curieux détail à une notice de M. Eugène Piot, sur Claude, insérée au *Cabinet de l'Amateur*, année 1843, tom. II

[2] L'abbé Dubos, *Réflexions sur la peinture et la poésie*, tome I, page 53.

nous faire admirer les splendeurs de l'horizon ou son talent à les peindre, il se fût bien gardé d'y mettre des personnages fortement intrigués. Il lui aurait suffi pour y rappeler l'image de l'homme, d'un cavalier cheminant au loin ou du berger qui regarde boire son troupeau. Pour avoir souvent méconnu ce principe éternel de l'unité, Claude Lorrain a commis une faute assez commune chez les artistes français, c'est-à-dire qu'il a divisé l'intérêt de ses paysages. En revanche il ne les fit jamais plus beaux que lorsqu'il y mit des figures de marins sans histoires, de pasteurs sans nom; tout en y conservant le grand goût de ses ruines pleines de majesté qui font penser aux héros absents et au culte des anciens dieux.

Quant aux arbres, ceux que le Lorrain peignait de préférence dans ses paysages, sont le châtaignier et le



ANCIEN PORT DE MESSINE.

marronnier d'Inde qui affectent des formes arrondies, de nobles contours, et dont l'écorce brune est égayée par le gris clair des mousses qui s'y attachent. Il est facile de remarquer, comme l'a fait Lecarpentier[1] en parlant du Poussin et de Claude, que ces deux grands paysagistes ont également brillé par l'heureuse disposition qu'ils ont donnée à leurs arbres, suivant les masses plus ou moins grandes que leur feuillage produit, et aussi dans l'art de faire distinguer au premier coup d'œil chaque espèce en particulier, soit à l'allure des branches, soit à la division des bouquets, soit enfin à l'accent caractéristique du feuiller. C'est aussi le mérite que Sandrart reconnait à notre peintre, et sur lequel il insiste, disant dans son latin parfois germanique que les feuilles des arbres de Claude semblent s'agiter et frémir au souffle du vent[2].

[1] *Essai sur le paysage*, Paris, Treuttel et Wurtz, 1817.

[2] Ubi arbores expressit diversas naturali omnes quantitate quasi veras, stipitem, frondes, coloremque tam argutè juxta cujusvis speciem singulis tribuendo, tamque distinctè cunctas repræsentando, ut vento movente perstrepere videantur. Cap. XXIII partis secundæ liber. III.

Claude Lorrain n'eut, à proprement parler, aucun élève, bien que les historiens lui en attribuent deux : Herman Swanevelt et Le Courtois. Herman n'a été qu'un admirable imitateur de Claude ; Courtois, s'il faut en croire un amateur distingué, a exécuté dans la manière du Lorrain quelques paysages, entre autres, le *Siége de la Rochelle* et le *Pas de Suze*, que l'on voit au Louvre [1] ; mais il ne paraît pas que ces deux peintres aient reçu directement les leçons de celui qui, cependant, fut leur maître. Le seul élève que Claude ait formé lui-même sous ses yeux est un certain Domenico Romano, pauvre jeune homme estropié, dont il fit son hôte, et qui fut longtemps chez Claude à peu près ce qu'avait été Claude chez Tassi ; mais Domenico ayant appris la peinture, on fit courir le bruit que ce jeune homme était l'auteur inconnu, le véritable auteur des tableaux de Claude Lorrain. A cette nouvelle, l'élève se crut un grand homme, et, devenu ingrat par vanité, il quitta l'atelier du paysagiste pour lui intenter un procès en paiement des gages qu'il disait lui être dus. Claude manda son disciple, le conduisit à la banque du Saint-Esprit, dépositaire de son argent, et lui fit compter la somme qu'il réclamait : le calme était nécessaire à cette grande âme.

Quant aux imitateurs de Claude, ils furent innombrables. Tous les Allemands, tous les Hollandais, tous les Espagnols qui allaient en Italie, s'inspirèrent de ses tableaux. De nos jours, l'école anglaise a dû ses plus brillants succès dans le paysage à son enthousiasme pour la manière de Claude. En France, la peinture a eu constamment les yeux fixés sur les tableaux de ce maître, devenu notre modèle classique depuis deux siècles ; une pléiade d'artistes renommés, depuis les deux Patel jusqu'à Valenciennes, en passant par Bourdieux, Francisque Milet, Mauperché, Joseph Vernet et Lantara, se sont ressentis de l'influence de Claude, jointe à celle de Nicolas Poussin : cela devait être. Avant la révolution que le XIXᵉ siècle devait opérer dans notre art, en y apportant comme une fleur nouvelle la romantique poésie du Nord, la France de la Renaissance ne connaissait d'autre idéal que celui du paganisme, et personne ne l'avait mieux senti ni mieux exprimé que les deux grands peintres Nicolas Poussin et Claude.

Que s'il fallait marquer la nuance qui distingue le peintre normand du paysagiste lorrain, nous dirions que l'un dessine la patrie des héros et des philosophes, tandis que l'autre éclaire le séjour des pasteurs et des demi-dieux. Le plus souvent, le paysage de Nicolas Poussin est *historique ;* celui de Claude est *arcadien*. Pythagore eût volontiers promené ses disciples au bord du fleuve qui traverse la campagne du Poussin, ou le long des ombrages qui conduisent à la prochaine villa. Chez Claude, la nature est moins grave, et ses aspects nous rappellent plutôt les époques primitives, temps fortunés où la terre de Saturne appartenait à la poésie, et le cœur des hommes à l'amour. Presque jamais, dans ses *marines*, il ne représente la tempête ; car rien ne le séduit de ce qui est bizarre, violent et remué ; il ne recherche point les nuages fantastiques ni les accidents imprévus du soleil. Il n'aime de la lumière que son paisible et radieux éclat ; il peint le firmament quand il est pur, la campagne quand elle est heureuse, les animaux lorsqu'ils paissent en liberté, conduits par les bergers de Théocrite. Ses paysages, en un mot, sont ceux de l'âge d'or. Il en est un où l'antique fable de Narcisse a pour encadrement les ombrages d'un site merveilleux. Des femmes cachées derrière une touffe d'épais buissons aperçoivent le jeune Narcisse se regardant à la fontaine, tandis que le soleil et la nature, et la brise qui agite mollement la cime des arbres, et la vue même de quelques ruines éloignées, tout conseille l'amour. Quelle aimable et facile température ! Quelle tiède soirée ! Qui ne voudrait parcourir des contrées d'une tranquillité si auguste, s'y égarer, revenir ensuite au bocage du premier plan pour y retrouver la nymphe délaissée qui se penche et meurt languissante sur son urne, parmi les gazons où brille la fleur du narcisse?

De toutes les heures du jour, celle que Claude peignait de préférence était l'heure du couchant, et pour donner plus de jeu à la scène, c'était sur les bords de la mer qu'il la transportait. Au moment de se perdre dans l'Océan, le soleil jette sur la mer calme comme un tapis de lumière ; l'onde frissonne au vent frais du soir, et la surface légèrement ridée du golfe répète en mille étincelles les rayons brisés. Au ciel, peu de nuages ; quelques-uns se traînent en longs voiles de gaze qui vont s'enflammer au toucher de l'astre. Au bord du rivage

[1] Deperthes, *Histoire de l'art du paysage*, p. 457. Paris, 1822. Le Livret du musée attribue ces deux tableaux à Claude. Nous appelons sur ce point l'attention des auteurs du futur catalogue.

s'élèvent des palais italiens, de nobles portiques dont les colonnes n'ont presque pas d'ombre, enveloppées qu'elles sont d'une atmosphère lumineuse et de reflets. Des statues rangées sur la terrasse de l'édifice nagent dans une poussière d'or. Des galères sont à l'ancre, les rayons du soir traversent les cordages et dessinent dans l'eau la forme allongée du navire, comme un sillage d'ombre. Sur la rive se promènent des personnages qui paraissent éblouis par les rayons du couchant, et volontiers l'on imiterait ceux d'entre eux qui se font de leur chapeau une sorte de parasol pour n'être pas aveuglés par une clarté si vive. A l'horizon, le soleil semble entrer, lui aussi, dans des palais de feu, et va disparaître au milieu d'un incendie que toutes les vagues de la mer



L'ABREUVOIR.

n'éteindraient point, mais qui bientôt s'effacera en repassant par les teintes dégradées du vermillon, du violet, de l'azur et du gros bleu... jusqu'aux ténèbres.

Une chose remarquable chez Claude Lorrain, c'est qu'il ne commence à être lui-même qu'à partir du second plan, c'est-à-dire quand il est aux prises avec l'air. Sur le devant, ce sont ordinairement des palais ou des masses d'arbres qui lui servent de coulisses, et l'on pourrait même lui reprocher la monotonie de ce *poncif:* mais quelquefois le repoussoir est très-habilement dissimulé par la répartition des vigueurs; il vaut par sa masse plutôt que par la force particulière de chaque ombre, de sorte que tout demeure éclairé, quoiqu'il y ait une somme de demi-teintes suffisante pour faire valoir. Il faut observer aussi que Claude est le premier peintre qui ait étudié les lois de la réfraction, lorsqu'il a peint le soleil se mirant dans la mer. *Si l'eau courbe un bâton, ma raison le redresse,* dit La Fontaine; mais l'artiste préfère les naïvetés de la nature aux redressements de la raison.

Le dessin et la gravure à l'eau forte ont occupé une portion de la vie de Claude. Dès l'année 1636, il avait gravé ses plus belles pièces, entre autres une des meilleures, le *Campo Vaccino*, où apparaît si bien la grandeur de la cité romaine. C'est l'ancien *Forum*, une enceinte immense remplie de lumière et de monde, et fermée par

des monuments qui sont : l'Arc de Septime Sévère, le temple d'Antonin, les ruines du temple de la Concorde, et dans le fond le Colysée et l'Arc de Titus. « Du reste, les eaux fortes de Claude, dit un amateur, le comte Guillaume de L.[1], n'ont rien de brillant, elles ne font point d'effet, et la magie du clair-obscur que nous admirons par exemple dans les estampes de Rembrandt, leur manque tout à fait; les figures même y sont presque toujours mal dessinées, ainsi que dans ses tableaux; il n'était pas non plus fort habile dans la mécanique, et n'avait pas l'art d'employer l'eau forte; car tantôt elle est trop faible, tantôt elle a trop mordu. Aussi, ses estampes n'ont guère d'attrait pour les amateurs superficiels; mais le connaisseur éclairé y admire le choix des sujets, la beauté de l'ordonnance, celle des arbres, la noblesse de l'architecture, et en général le goût, l'esprit, le style de cet homme de génie. » Ce jugement nous semble un peu sévère, du moins quant aux figures. S'il est vrai que le plus souvent celles de ses tableaux étaient de la main de Courtois, de Philippe Lauri, de Jean Miel, de François Allegrini et même de Nicolas Poussin, on n'en peut pas induire que Claude ne savait pas dessiner les figures. En ayant recours à des mains étrangères ou au pinceau de ses amis, il ne faisait que se conformer à un usage alors universel. Les figures que le grand paysagiste a dessinées dans son *Livre de vérité* et dans ses eaux-fortes, ont parfois, il est vrai, de la gaucherie, mais une gaucherie puissante; elles sont justes de mouvement, vraies de pantomime. En quelques traits elles expriment très-bien la forte rudesse des hommes du port, l'élégance un peu pesante des gentilshommes porteurs de pourpoints et d'épées. C'est donc par modestie seulement que Claude Lorrain a pu dire aux amateurs qui venaient acheter ses paysages, *qu'il leur donnait pour rien les figures.*

On conserve dans la collection de la reine d'Angleterre un dessin de Claude qui porte la date de 1682 et qui représente une scène de l'Énéide. Le peintre avait alors quatre-vingt-deux ans et il travaillait encore! Il s'éteignit au mois de décembre de cette même année, et fut enterré dans l'église de la Trinité-du-Mont. Il laissait pour héritage à ses neveux, par voie de substitution, entre autres richesses, son *Livre de vérité.* Quand le fidéicommis fut levé, le dernier des substituts vendit ce livre merveilleux à un joaillier français. Louis XIV avait chargé son ambassadeur à Rome, le comte d'Estrées, d'acquérir ce précieux monument du génie de notre nation; mais il ne put satisfaire son désir. Le *Livre de vérité* passa en Angleterre dans la collection du duc de Devonshire, qui le fit graver en 1777 par Earlom. Les héritiers de Claude avaient placé sur sa tombe une table de marbre blanc avec cette inscription, qui n'existe plus :

D. O. M.
*Claudio Gellee Lotharingo*
Ex loco de Camagne orto
Pictori eximio
Qui ipsos Orientis et Occidentis
Solis radios in campestribus
Mundice pingendis effinxit
Hic in urbe ubi artem coluit
Summam laudem inter magnates
Consecutus est
Obiit IX Kalend. Decembris 1682
Ætatis suæ LXXXII
Joann. et Josephus Gellée
Patruo charissimo monumentum hoc
Sibi posterisque suis poni curarunt [2].

Au mois de juillet 1840, les cendres de Claude Lorrain furent transférées de la Trinité-du-Mont à l'église Saint-Louis-des-Français, dans un tombeau élevé au prince des paysagistes par les ordres du ministre de l'intérieur. L'inauguration de ce monument, exécuté par M. Lemoine, professeur de l'Académie de Saint-Luc,

[1] *Œuvres de Claude Gellée, dit le Lorrain*, par le comte Guillaume de L.... Aux frais de l'auteur.

[2] Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno.*

eut lieu en présence du chargé d'affaires de France, M. de Reyneval, et de tous les artistes qui se trouvaient alors à Rome.

On lit sur le socle du tombeau :

LA NATION FRANÇAISE N'OUBLIE PAS SES ENFANTS CÉLÈBRES
MÊME LORSQU'ILS SONT MORTS À L'ÉTRANGER.



TOBIE ET L'ANGE.

Dès qu'on se trouve en présence d'un grand maître, on est amené presque malgré soi sur le terrain des principes. Chez les peintres de la force de Claude, tout devient enseignement, et leurs fautes mêmes seraient aussi instructives que leur triomphe. Veut-on savoir si la peinture est une simple imitation du monde extérieur? Claude Lorrain est là pour répondre. — Eh! quoi, dira-t-on, ce disque fait d'ocre jaune et de

blanc, a la prétention de figurer le soleil, le soleil lui-même! Un peu de couleur sur une toile, c'est là le flambeau du monde, c'est là ce qu'on nous donne pour la plus fidèle imitation des œuvres du créateur! — Oui, sans doute, entre la nature et l'art, entre le soleil de Dieu et le soleil de Claude, il y a un immense abîme. Et pourtant, il faut le dire, le paysage du peintre est à la fois bien au-dessous et bien au-dessus de la nature. Combiné avec le sentiment individuel d'un grand artiste, il porte l'empreinte d'une poésie que la seule matière ne contenait point, ou qui du moins y demeurait latente, ignorée. Si Claude n'était pas venu sur le rivage de la mer assister aux magnificences du soir, personne peut-être n'eût ouvert les yeux à ce beau spectacle du ciel embrasé. Ces matelots qui sont couchés sur le pont de leur navire à l'ancre, ces marchands qui comptent leurs ballots le long de la grève salée d'or, enfin les nobles promeneurs que l'on voit sortir de ce palais dont les marches descendent dans la mer, n'eussent pas éprouvé peut-être les sentiments que réveillerait en eux la vue d'un *Coucher de soleil* de Claude Lorrain. Devant le tableau, tout s'ennoblit, ne fût-ce que par l'évocation des souvenirs de l'antique histoire ou des fables héroïques, et l'on peut croire que les coffres rangés sur le rivage renferment la fameuse pourpre de Tyr, deux fois teinte et inaltérable. Ainsi, en passant par l'âme d'un peintre inspiré, en traversant les émotions de son cœur, l'œuvre de Dieu nous parle plus éloquemment en peinture qu'en réalité. Quand la terre est belle, le peintre sait qu'elle est belle, comme eût dit Pascal, mais la terre n'en sait rien.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS

Les tableaux de Claude, recherchés dans toute l'Europe, sont devenus de la plus grande rareté; ils ont pris place, pour la plupart, soit dans les galeries nationales, soit dans les collections seigneuriales d'Angleterre.

Aucune galerie ne réunit une collection de tableaux de Claude aussi nombreuse que celle du Louvre. Le Musée en contient seize; on y remarque des œuvres capitales où le maître se montre dans toute la splendeur de ses qualités les plus brillantes. Plus de la moitié de ces tableaux se retrouvent dans le *Livre de vérité*; il y a six paires de pendants.

Le *Sacre de David* et le *Débarquement de Cléopâtre*, numéros 162 et 163 du Livret du musée et numéros 69 et 63 du *Livre de vérité*, ont été peints pour le cardinal Giorio: dans l'inventaire du musée, fait en 1816, ils sont estimés, le premier 70,000 fr., le second 120,000 fr.

Les deux *Ports de Mer*, numéros 164 et 165 du Livret du musée, et numéros 80 et 96 du *Livre de vérité*, ont été faits, l'un pour le prince de Liancourt, l'autre (où se voient *Enée et Achate*) pour un amateur de Paris. Ce dernier tableau porte la signature de Claude et la date de 1646. Ils ont été gravés l'un et l'autre par Dominique Barrière. Les experts du musée de 1616 ont estimé le premier 100,000 fr., le second 80,000.

La *Fête villageoise* et la *Vue d'un port de mer au soleil couchant*, numéros 166 et 167 du Livret du musée, et numéros 13 et 14 du *Livre de vérité*, ont été exécutés pour le pape Urbain VIII. Le premier de ces deux tableaux, peint en 1669, a été estimé, en 1816, 100,000 fr.; le second, très-bien gravé par Le Bas, fut payé à la vente de Guignat, en 1768, 5,100 liv., et à la vente Choiseul-Praslin, en 1793, 15,000 fr.: il a été estimé par les experts du musée 120,000 fr.

Le *Campo Vaccino* et la *Vue d'un port de mer*, numéros 170 et 171 du Livret du musée, et numéros 16 et 9 du *Livre de vérité*, ont été peints pour M. de Bethune, ambassadeur de France à Rome. Ces deux tableaux furent vendus en 1737, 3,350 livres, en 1768, 6,201 livres, en 1776, 11,901 livr., en 1780, 11,003 livr. tournois. En 1816, les experts du musée ont estimé le premier 36,000 fr., le second 40,000 fr.

Les autres tableaux de Claude sont de dimension plus petite et d'importance moins grande que les précédents.

La galerie de l'Ermitage, de Saint-Pétersbourg, égale presque celle du Louvre pour la richesse et l'importance des tableaux de Claude: elle en possède quatorze, il s'y trouve une magnifique série de quatre pendants d'égales dimensions (de 3 pieds 9 pouces sur 5 pieds 3 pouces), et représentant les quatre parties du jour, où l'aide ordinaire de Claude, Philippe Lauri, a peint la *Pêche de Tobie*, le *Repos de la sainte Famille*, la *Rencontre de Jacob et de Rachel*, et la *Lutte de Jacob avec l'Ange*.

Ces quatre tableaux, numéros 160, 154, 169 et 161 du *Livre de vérité*, ont été peints pour divers amateurs des Pays-Bas: ils passèrent ensuite dans la galerie électorale de Cassel, où ils restèrent jusqu'à l'époque de la guerre d'Allemagne, en 1806. Alors ils furent emballés avec un certain nombre de tableaux, des plus précieux de cette galerie, qu'on fit partir de Cassel pour les cacher ailleurs, en attendant que la paix permît de les replacer, mais un général français s'en empara en route pendant qu'on les sauvait, et il en fit présent à l'impératrice Joséphine qui en enrichit sa collection particulière à la Malmaison. C'est là que l'empereur Alexandre les acheta, en 1815, avec les *Arquebusiers d'Anvers* de Teniers, la *Vache qui pisse* de Paul Potter, le *Gérard Dow au chien*, et une trentaine d'autres tableaux d'élite de cette collection, qui fut dispersée alors.

Les quatre tableaux de Claude entrèrent, dit-on, pour 160,000 fr. dans l'estimation totale des trente-huit tableaux du cabinet de la Malmaison vendus à l'empereur Alexandre. Ils ont été gravés par Schlotterbeck et Haldenwang.

Il y a encore, à la galerie de l'Ermitage, deux paysages représentant, l'un le jugement de Marsyas (numéro 45 du *Livre de vérité*), l'autre une *scène pastorale*, et deux mo-

rines, où se voient d'un côté *Apollon et la Sibylle de Cumes*, de l'autre des hommes occupés à charger un navire (numéros 99 et 5 du *Livre de vérité*). Ces quatre superbes échantillons du maître ont été achetés par l'impératrice Catherine II de Russie, les deux premiers, en 1776, avec la collection Crozat; les deux derniers, en 1779, avec la galerie Houghton.

Le Musée de Madrid et la Galerie nationale de Londres, comptent un égal nombre de tableaux de Claude, c'est-à-dire, dix. Ceux du musée de Madrid sont tous incontestables et très-importants. L'un d'eux, le plus petit de tous, est un paysage orné de figures et animaux. Les neuf autres forment trois séries de pendants, l'une de trois toiles, l'autre de quatre, et la troisième de deux.

La première série, dont les cadres sont de la plus grande dimension qu'on puisse trouver dans l'œuvre de Claude (de 5 pieds 9 pouces sur 8 pieds 5 pouces), comprend une *Madeleine pénitente*, dans un désert, au soleil levant; un *Ermite en prière*, dans un désert, au soleil couchant, et une *Tentation de saint Antoine*, dans un paysage au clair de lune.

La seconde série se compose de quatre pendants de grande dimension; ils représentent, le premier, *Moïse sauvé des eaux*; le second, les *Funérailles de sainte Sabine*; le troisième, *l'Embarquement de sainte Pauline*; le quatrième, *Tobie et l'archange Raphaël*. Ces quatre tableaux, dont les figures sont attribuées à Guillaume Courtois, frère de Jacques, dit le *Bourguignon*, ont été peints pour le roi d'Espagne; ils portent les numéros 47, 48, 49 et 50 du Livre de vérité.

Les pendants de la dernière série offrent deux paysages plus petits que ceux de la série précédente, et pris, l'un à l'effet du matin, l'autre à l'effet du soir.

Les dix tableaux de Claude, qu'on voit à la Galerie nationale de Londres, sont, à l'exception de deux, aussi authentiques et aussi beaux que ceux du musée de Madrid. Il en est deux de grande dimension très-connus, l'un sous le nom de la *Reine de Saba*, l'autre sous celui des *Noces de Rebecca*, numéros 114 et 123 du *Livre de vérité*.

Le premier tableau est un port de mer pris à l'effet du soleil levant, et où l'on voit l'embarquement d'une princesse et de sa cour: les Anglais l'appellent ordinairement le *Bouillon Claude*, parce qu'il a été peint pour le duc de ce nom, en 1648.

Le second représente un paysage orné de figures qui dansent sur une vaste pelouse. Ces deux tableaux ont fait longtemps l'ornement de l'hôtel de Bouillon, situé sur le quai Malaquais et contenant autrefois quantité de tableaux précieux, qui y existaient encore en 1787, mais dans un garde-meuble où ils dépérissaient, le duc de Bouillon occupant rarement son hôtel de Paris

Vers 1804, ces deux Claude passèrent entre les mains de Charles-Sébastien Erard, qui les envoya en Angleterre. Un amateur distingué de ce pays, M. Angerstein, en fit l'acquisition au prix de 200,000 fr., et c'est pour cette somme qu'ils entrèrent dans l'estimation totale du cabinet de cet amateur que le gouvernement anglais acheta en entier, en 1823, pour en faire la base de la Galerie nationale de Londres.

La *Reine de Saba* est regardée comme la plus belle marine que Claude ait peinte; quant aux *Noces de Rébecca*, il en existe une répétition à la galerie du palais Doria, à Rome, où on l'appelle *il Mulino* (le Moulin). Chacune de ces galeries veut avoir l'original, que les connaisseurs reconnaissent plus généralement dans l'exemplaire du palais Doria, à Rome.

Outre la *Reine de Saba*, la galerie nationale de Londres a deux autres marines du plus beau choix: l'*Embarquement de sainte Ursule*, et la *Vue d'un port de mer au soleil couchant*, numéros 54 et 43 du *Livre de vérité*. Ces deux tableaux ont été peints, le premier, en 1646, pour le cardinal Barberini, le second, en 1644, pour le cardinal Giorio; ils viennent aussi de la collection de M. Angerstein qui les avait eus de MM. Desenfant et Fauné, vers 1800, et auquel ils avaient coûté près de 200,000 fr.

On admire ensuite quatre paysages de Claude, tous remarquables par leur beauté. Ils portent les titres suivants: la *Réconciliation de Céphale et Procris*, la *Mort de Procris*, *Narcisse et Echo*, et *Agar dans le désert*, numéros 91, 108, 77 et 100 du *Livre de vérité*. Le premier de ces quatre paysages vient encore du cabinet de M. Angerstein; les trois autres ont été légués à la Galerie nationale, par sir George Beaumont, en 1826, avec un autre paysage qui sert de pendant à celui d'*Agar dans le désert*.

Un sixième paysage, le plus important de tous, a été légué à la même galerie, par M. W. Holwell Carr, en 1831. C'est: *Sinon conduit devant Priam*, numéro 145 du *Livre de vérité*, tableau signé et daté de 1657. Ce tableau, peint pour le prince Don Agostino, a orné longtemps le palais Ghigi, à Rome: à la vente de la collection de Walsh Porter, faite à Londres en 1810, il fut vendu 68,750 fr.; il a été estimé par Smith 90,000 fr.

Les autres musées de l'Europe renferment peu de tableaux de Claude. La Pinacothèque de Munich en a quatre en deux paires de pendants, représentant chacune un *matin* et un *soir*. La galerie de Dresde en contient trois, dont deux pendants de la plus grande beauté, reproduits dans le *Livre de vérité*, sous les numéros 110 et 141. Le musée de Berlin et celui de Naples possèdent chacun deux tableaux de Claude; la galerie de Florence n'en a qu'un, mais il est admirable; c'est un *port de mer au soleil couchant*, numéro 28 du *Livre de vérité*; il a été peint pour le cardinal de Médicis, et estimé par Smith 75,000 fr.

Les amateurs d'Angleterre, comme on sait, ont pour les tableaux de Claude un goût très-passionné. Dans les années 1799 et 1800, des Anglais qui se trouvaient à Rome acquirent des princes Colonna, Borghèse, Doria, Corsini et autres, des tableaux que ces derniers furent obligés de vendre pour pouvoir acquitter les contributions qui leur étaient imposées par le gouvernement. Dans le nombre de ces tableaux il s'en trouve quelques-uns des plus beaux de Claude, qui avaient décoré jusqu'alors les palais de Rome. La plupart des autres ouvrages de Claude, faits pour l'Italie, ont également quitté ce pays.

M. Forster n'en a trouvé qu'une douzaine dans tous les palais et tous les musées d'Italie. En Angleterre, au contraire, dans le peu de collections particulières qu'il a pu visiter, M. Waagen a compté plus de cinquante tableaux de Claude. La collection de M. Thomas Coke, à Holkham, à elle seule en a dix, tout autant que la Galerie nationale; la plupart passent pour des productions importantes du maître, et se retrouvent dans le *Livre de vérité*, tels qu'*Argus et Io*, la *Punition de Marsyas*, *Apollon gardant les troupeaux d'Admète*, *Apollon et la Sibylle de Cumes*, *Persée* et un *Repos de la sainte Famille* (numéros 86, 95, 135, 104, 184 et 187 du *Livre de vérité*).

La galerie de Grosvenor, appartenant au marquis de Westminster, à Londres, contient sept tableaux de Claude, tous de choix, et qui viennent tous de la collection de M. W. Agar. Les plus précieux des treize Claude que réunissait cette collection, sont deux paysages avec fabriques, rivières, montagnes, figures et animaux; ils ont fait partie du cabinet de M. Blondel de Gagny, et à la vente de ce cabinet, faite à Paris, en 1779, ils ont été vendus 24,000 livres. En 1808, M. Agar en a, dit-on, refusé 200,000 fr.

La galerie de Bridgewater, appartenant à lord Francis Egerton, à Londres, possède quatre tableaux de Claude, entre

autres *Moïse sur le mont Horeb*, et *Démosthène au bord de la mer*, deux admirables ouvrages, numéros 161 et 171 du *Livre de vérité*, peints, en 1684 et en 1667, pour M. de Bourlemont.

Dans la collection du comte de Radnor à Longford, on en voit deux, nommés, l'un le *Matin de l'empire romain*, l'autre le *Soir de l'Empire romain*, numéros 82 et 122 du *Livre de vérité*. Smith a attribué à ces deux pendants la valeur de 8,000 livres sterling (200,000 fr.) C'est vingt-cinq fois le prix de 8,000 livres tournois qu'ils avaient été payés cent ans auparavant, à la vente du cabinet de la comtesse de Verrue, à Paris, en 1737. Enfin la collection de M. J. P. Miles, à Leighcourt, près de Bristol, contient deux des plus beaux tableaux de Claude.

Le premier, appelé le *Temple d'Apollon*, porte la signature du maître et la date de 1668; le second, signé également et daté de 1678, représente le *Débarquement d'Enée en Italie*; il fait pendant au premier (numéros 157 et 185 du *Livre de vérité*). Ces deux tableaux, célèbres en Angleterre sous le nom d'*Altieri Claudes*, viennent du palais de ce nom, à Rome, dont ils firent l'ornement jusqu'à l'époque de l'invasion française, en 1810. Ils furent vendus alors à quelques Anglais pour 9,000 écus romains (environ 50,000 fr.) MM. Fayan et Grignon les envoyèrent à Londres, où M. William Beckford les acheta 250,000 fr. A la vente de Fonthill-abbey, en 1823, ces deux tableaux furent vendus 300,000 fr. M. Miles les tient de M. Richard Hart Davis.

L'un des plus beaux tableaux de Claude qui soit passé dans les ventes depuis six ans, l'*Arrivée d'Enée à Délos* (numéro 179 du *Livre de Vérité*), a été adjugé au prix de 42,500 francs, à la vente du cabinet de M. Jeremiah-Harman, faite à Londres, en 1844.

Ce tableau, peint pour M. Passy-le-Goût, a trois pieds un pouce de hauteur sur quatre pieds deux pouces de largeur. Il a été successivement vendu en 1737, à la vente du cabinet de la comtesse de Verrue, 2,000 livres; en 1747, à celle du cabinet de M. Fonspertuis, 2,804 livres; en 1776, à celle de la collection de Blondel de Gagny, 9,900 livres; en 1818, à celle du cabinet de M. Henri Hope (Londres), 31,500 francs.

Un autre tableau, de plus petite dimension, mais d'aussi belle qualité, un *Port de mer au soleil levant*, hauteur deux pieds quatre pouces, largeur trois pieds un pouce, a été payé 43,375 francs, à la vente du cabinet de sir Simon Clarke, à Londres, en 1840. Il avait été vendu en 1787, chez madame de Bandeville, à Paris, 3,061 livres; en 1801, chez Robit, ibid., 10,000 francs; en 1802, chez Bryant, à Londres, 37,000 francs.

M. de Gavrou, grand-père de la présidente de Bandeville, apporta ce tableau de Rome à Paris; il l'avait acheté de Claude lui-même, ainsi qu'un autre tableau du même maître, représentant l'*Enlèvement d'Europe* (numéro 136 du *Livre de Vérité*). Ce dernier ouvrage est aujourd'hui au palais de Buckingham, à Londres; il fut acquis par Georges IV, à la vente de la collection de lord Gwydyr, à Londres, en 1829. Il dépassa alors, aux enchères, le prix de 50,000 fr., tandis qu'en 1787, à la vente du cabinet de madame de Bandeville, à Paris, le même tableau n'avait été porté qu'à 10,000 livres.

A la vente du cabinet du comte de Vence, faite à Paris, en 1760, un *Port de mer au Soleil couchant* fut payé la somme insignifiante de 752 livres. Ayant reparu en 1826, à la vente de la collection de M. Danoot, à Bruxelles, il fut vendu 27,800 francs.

Deux paysages représentant, l'un, *Junon confiant à Argus la garde d'Io*, l'autre, *Mercure endormant Argus au son de sa flûte*, hauts chacun de dix-huit pouces sur vingt-sept de large, ont été vendus près de 40,000 francs, à la vente du cabinet de M. Walsh Porter, à Londres, en 1803. Ces deux charmants tableaux (numéros 149 et 150 du *Livre de Vérité*, numéros 140 et 141 du *Cabinet Choiseul*), ont fait partie de bien des collections célèbres; ils avaient été vendus, à Paris, en 1777, chez le prince de Conti, 7,900 livres tournois; en 1772, chez le duc de Choiseul, 6,750 livres; en 1762, chez Gaillard de Gagny, 4,800 livres. Ils ont donc décuplé de prix deux fois dans l'espace de quarante ans.

Les *Dessins* de Claude sont nombreux; on y trouve l'harmonie et tout le prestige de ses tableaux. Ils sont faits ordinairement à la plume, lavés à l'encre de Chine, à la sépia ou au bistre, et rehaussés de blanc. Ces dessins étant fort recherchés des amateurs, se paient un prix élevé, au moins cinquante guinées.

Claude a gravé à l'eau forte, d'une pointe un peu lourde mais puissante, un certain nombre de pièces. M. Robert Dumesnil, dans le *Peintre-Graveur français*, a décrit 42 eaux-fortes de Claude, qui forment une suite très-recherchée des amateurs. Les bonnes épreuves en sont rares et assez difficiles à trouver dans le commerce; de là les prix élevés qu'elles atteignent, quand elles paraissent en vente publique.

*La Danse au bord de l'eau* (R. D. numéro 8), 1er état, en 1843, vente Robert Dumesnil, 351 francs; en 1844, vente Debois, 381 francs.

*Scène de Brigands* (R. D. numéro 12), 1er état, mêmes ventes, 514 et 501 francs.

*Le Campo Vaccino* (R. D. numéro 23), 1er état, mêmes ventes, 480 et 400 francs.

Claude Lorrain a très-souvent signé ses tableaux, et presque toujours ses eaux-fortes; il a ajouté quelquefois à ces dernières des inscriptions gravées de sa main. Nous reproduisons le fac-simile de l'une d'elles et de ses diverses signatures.

Li fuochi dell'Ecc.mo Sig.r Marchese di Castel Rodrigo Ambasciadore della Maestà Catolica nell'elettione di Ferdinando Terz Re de Romani fatte in Roma del mese di Febraio MDCXXXVII
Romae Superior. licentia Claudius F

CLAVDIO IN ROMA 1639

CLAVDIO GILLE

CLAVDIO IN F

claudio f



*École Française* — *Histoire, Mythologie.*

# JACQUES BLANCHARD

NÉ EN 1600 — MORT EN 1638



La vie de Jacques Blanchard, écrite par d'Argenville, commence par ces mots : « La France compte parmi ses peintres un Titien aussi qu'un Raphaël. » Un Titien! c'est en vérité beaucoup dire; mais ce qui était chez d'Argenville une simple manière de parler, est devenu chez le marquis d'Argens, l'objet d'une démonstration dans les formes. Cet écrivain, dans ses *Réflexions critiques*, ose en effet établir un parallèle entre le Titien et Blanchard, et tout en voulant bien reconnaître la supériorité du Vénitien, seulement dans le paysage, il avance bravement que Blanchard peut être comparé avec justice au Titien, qu'il l'a égalé dans la science du coloris, et qu'il l'a surpassé dans plusieurs autres parties de l'art, telles que le dessin, l'expression, le sentiment des draperies. Jamais, je crois, pareil honneur ne fut fait à un peintre de l'école française. Mais, quelle que fût notre partialité pour les artistes de cette école, il nous serait impossible de ne pas sourire à la comparaison de Blanchard avec le Titien. Aujourd'hui, du reste, personne n'a plus à se plaindre des préférences de la critique à l'égard des peintres français, et pour un marquis d'Argens qui les a vantés outre mesure, assez d'autres les ont dépréciés au-delà de toute justice.

Gabriel Blanchard, député à Paris pour les affaires de la ville de Condrieux, epousa la fille de Nicolas Bollery, peintre du roi, chez lequel il était logé : trois fils naquirent de ce mariage. Jacques, né en 1600, était l'aîné. Il reçut les premiers enseignements de son grand-père maternel Nicolas Bollery, qui lui permit bientôt d'aller étudier en Italie. Jacques Blanchard s'étant arrêté à Lyon, y connut un peintre estimé, Horace Leblanc, chez lequel il travailla deux ou trois ans en qualité de disciple et de collaborateur. Mais Leblanc ayant été appelé par le duc d'Angoulême pour peindre la galerie du château de Grosbois, à quatre lieues de Paris, Blanchard ne voulut pas suivre son maître, et après avoir achevé quelques ouvrages qu'ils avaient commencé ensemble, il prit le chemin de l'Italie, et arriva à Rome vers la fin de 1624.

Horace Leblanc était un élève de Lanfranc, et sa manière tenait de celle de Josepin. Formé à une pareille école, Jacques Blanchard n'étudia dans Rome que les maîtres qu'on lui avait appris à admirer; il regarda surtout aux œuvres des grands praticiens, et comme les Romains eux-mêmes s'occupaient dans ce temps-là beaucoup plus du clair-obscur et de la couleur que des hautes qualités qui avaient jusqu'alors distingué leur école, je veux dire du dessin, de l'expression, du style, Blanchard prit goût au coloris, s'éprit d'amour pour les Vénitiens dont il voyait à Rome les peintures, et résolut de les aller étudier à Venise même. Félibien nous apprend que le peintre parisien y demeura deux ans et qu'il y fut employé par un noble qui lui fit peindre sa maison de campagne pour un prix médiocre. Titien, Jacques Bassan et Véronèse absorbèrent l'attention de Blanchard, et si j'en juge par deux de ses peintures qui sont au Louvre, les *Saintes Familles*, il dut s'attacher surtout au Bassan, à ses types rustiques, à sa façon de peindre par rehauts; mais il n'atteignit pas, il s'en faut, à la vigueur de ce rude et fier maître. Sa peinture demeura relativement mince et froide, bien qu'il sût la *réveillonner* par une touche spirituelle et par des coups de lumière. C'est dans le goût du Bassan, et non dans celui du Titien, que sont peintes ces deux saintes familles du Louvre. Les têtes sont courtes et communes; mais la couleur en est agréable, bien mêlée, bien reflétée; le faire en est moelleux et cependant ferme, et l'on conçoit aisément que de pareils morceaux aient fait sensation en France, dans un temps où notre école ne connaissait que les teintes plates du Vouet, le coloris sauvage de François Perrier, la manière outrée du Valentin.

Avant de revenir en France, Jacques Blanchard avait passé quelque temps à Turin, où le duc de Savoie lui fit peindre les amours de Vénus et Adonis, en huit compositions. De là il se rendit à Lyon, conduit par le désir de revoir les amis qu'il y avait laissés, et pour lesquels il fit alors de nombreux tableaux de chevalet, dont les sujets étaient tirés des métamorphoses, et quelques portraits qui, au dire de d'Argenville, étaient aussi beaux que ceux de Van Dyck. Il paraît aussi, d'après Félibien, que ce fut après le voyage de Blanchard en Italie, que lui et Horace Leblanc, son ancien maître, échangèrent leurs portraits. Nous n'avons jamais vu aucun des portraits de Blanchard, et celui de l'artiste lui-même ne nous est connu que par la belle estampe de Gérard Edelinck; mais il est permis de croire que Blanchard fut un excellent peintre de portraits, car il ne lui manqua rien pour réussir en ce genre. Il y faut de l'esprit et il en avait, comme en ont la plupart de nos peintres; il apportait dans le rendu des chairs le sentiment de la vie, et, dans les draperies, le sentiment de la grâce; sa couleur, tantôt claire, étendue et blonde, tantôt chaude, rehaussée et *bassanesque*, était toujours séduisante. Son pinceau était facile et souple: enfin son dessin, correct mais froid et sans caractère, trahissait moins ses défauts dans un portrait que dans une composition historique. A le juger d'après l'estampe d'Edelinck, où on le voit vêtu d'un justaucorps tailladé, portant une moustache et royale en pointe, Blanchard dut être personnellement un cavalier élégant et de bonne mine; mais rien ne fait voir qu'il eût, comme le dit d'Argenville, un tempérament plein de feu. Au contraire, sa physionomie est celle d'un homme un peu mélancolique, doué d'une vitalité faible, et destiné à mourir jeune. Aussi mourut-il d'une maladie de poitrine au même âge que Lesueur, à trente-huit ans.

A l'époque où Blanchard fut de retour à Paris, Simon Vouet venait d'y être rappelé par Louis XIII; il s'était emparé de l'esprit du roi qui s'était fait son élève et l'avait nommé son premier peintre, il commençait à ouvrir sa fameuse école, et il avait accaparé les grands travaux d'art. La première place était donc prise à Paris, lorsque Blanchard y revint. Mais à côté des pratiques banales du Vouet, de

ses grandes ébauches de clair-obscur, de ses tons peu recherchés, de sa manière preste, décorative et sommaire, les tableaux de Blanchard parurent charmants aux curieux. Ils aimèrent la nouveauté de ce coloris vénitien jusqu'alors inconnu dans notre école; ils trouvèrent les tons de Blanchard plus précieux que ceux du Vouet, son exécution plus fine, plus intime; ses *Vierges*, particulièrement, furent goûtées au point que tout le monde voulut en avoir, et bientôt il fut reçu membre de l'Académie de Saint-Luc, à laquelle il offrit, pour son tableau de réception, un *Saint Jean à Pathmos*. Il est certain que la peinture de



BLANCHARD P. — J. GAGNIET [illegible] — [illegible]

SAINT SÉBASTIEN.

Blanchard avait un relief, une saveur que n'avait point celle de Vouet, ordinairement traitée par teintes larges et plates. Aussi quelques amateurs n'hésitèrent pas à mettre Blanchard au-dessus de Vouet, et, comme pour décider la question, de grands personnages prirent plaisir à mettre en présence les deux rivaux. M. de Bullion, surintendant des finances, voulant faire décorer magnifiquement ce grand et bel hôtel qui est aujourd'hui occupé par la Direction générale des Postes, chargea Vouet et Blanchard de peindre, l'un la galerie haute, l'autre la galerie basse de l'hôtel. Blanchard peignit à l'huile sur le mur, au rez-de-chaussée, treize tableaux représentant, de grandeur naturelle, divers sujets tirés de la fable antique, tels que *Saturne qui dévore ses enfans*, *Rhéa qui sauve Jupiter*, *Diane conduite par l'Amour auprès d'Endymion*, *Jupiter poursuivant deux Nymphes*, *Silène soutenu par deux figures et un satyre*, *Mars et Vénus*, *Vertumne et Pomone*, *Ixion qui parle d'amour à Junon et Jupiter qui s'apprête à le punir*. On y voyait aussi le *Défi de Pan et*

*d'Apollon*, auquel assistent Flore et Cérès, celle-ci assise sur des gerbes de blé et couronnée d'épis entremêlés de bluets et d'autres fleurs des champs. Le tableau du fond, trois fois plus long que les autres, représentait *Neptune et Amphitrite*, et celui en retour *Apollon entre deux Nymphes* dans un grand paysage. Les peintures de Blanchard, qui déjà au siècle dernier avaient subi des restaurations et se trouvaient à moitié ruinées, sont aujourd'hui détruites, comme celles de Vouet lui-même; de sorte qu'il nous est impossible de juger qui l'emporta, des deux émules.

Le même sort était réservé aux grands ouvrages que Blanchard exécuta dans l'hôtel du sieur Barbier, quai des Théatins; hôtel qui fut depuis celui du président Perrault et qui appartint ensuite à la duchesse de Portsmouth. Vingt-trois compositions, également empruntées à la mythologie, ornaient les boiseries des salons; mais tous ces morceaux ont été détruits ou enlevés depuis plus d'un siècle, et il ne nous reste à cette heure, pour apprécier les talents de Blanchard, que ses *Saintes Familles* du Louvre et son tableau de la *Charité*. Ce dernier est plein de naturel et de grâce. Le type de la femme est cette fois beaucoup plus noble. Les cinq figures d'enfants qu'elle porte ou qui l'entourent sont toutes charmantes, purement dessinées, d'un sentiment naïf, d'un faire tendre; la couleur des carnations se détache sur un fond d'architecture d'un gris tranquille, et l'ensemble, à la fois solide et transparent, est d'une harmonie tempérée, tiède, pour ainsi dire, et caressante. On peut encore juger Blanchard d'après son grand tableau de la *Pentecôte* qui se voit à Notre-Dame, et qui fut le *mai* de l'année 1634. Mais, quoi qu'en dise d'Argenville, ce n'est pas non plus par le feu du pinceau que le peintre s'y est distingué, mais par l'agréable sobriété du coloris, par une rare habileté pratique et aussi par cette entente de ce que les Italiens appellent *la machine*, entente qu'il avait puisée dans l'étude des grandes écoles. Blanchard, avons-nous dit, mourut en 1638. Il avait été marié deux fois, et il avait eu de son premier mariage trois enfants, dont l'un, Gabriel Blanchard, suivit la carrière paternelle et fut membre de l'Académie de peinture, fondée dix ans après la mort de Jacques Blanchard.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

JACQUES BLANCHARD, a gravé à l'eau-forte une pièce unique, ainsi décrite par M. Robert Dumesnil, dans le huitième volume du *Peintre-Graveur français*.

*La Vierge et l'enfant Jésus*. Vue de trois quarts, assise et tournée à droite; la sainte Vierge, à mi-corps, tient d'une main, debout sur elle, l'enfant Jésus dans l'état de nudité qui met la main gauche sur le sein maternel, en posant ses pieds sur l'autre main de sa sainte mère. Tous deux regardent le spectateur. Une auréole commune entoure leurs têtes.

*Hauteur : 185 millimètres. Largeur : 145 millimètres.*

On connaît deux répétitions anonymes de ce morceau, un peu plus grandes que l'original.

L'œuvre de Blanchard se compose de soixante-dix pièces environ, gravées par Corneille Bloemaert, Couvay, Daret, Regnesson, Garnier, Rousselet et les Poilly.

MUSÉE DU LOUVRE. — Quatre tableaux de Blanchard. 1° *La Sainte Famille*. Figure à mi-corps, petite nature. 2° *La Vierge, l'Enfant-Jésus et Sainte-Anne*. Figures à mi-corps, petite nature. 3° *La Charité*. Elle est représentée avec quatre enfants. Figures de grandeur naturelle. 4° *Saint Paul en méditation*. Ce tableau provient de l'ancienne Académie de peinture. Demi-figure de grandeur naturelle.

*Les Musées étrangers* ne renferment aucun tableau de Blanchard, mais il en existe dans quelques-uns de nos musées de province.

MUSÉE DE NANTES. — *La Vierge* tenant son fils renversé sur ses genoux. Il s'efforce de saisir un chardonneret que lui montre le petit saint Jean. Toile de chevalet.

MUSÉE DE ROUEN. — *Des Fleurs dans un chapeau*. Toile de chevalet.

VENTE DE LA ROQUE, 1745. — Un grand tableau peint par Blanchard, de 3 pieds 1/2 de haut, sur 3 pieds 2 pouces de large. C'est un vœu d'Anne d'Autriche, qui présente à la Vierge ses deux enfants : Louis XIV et Monsieur.

VENTE DU PRINCE DE CONTI, 1777. *La Charité*, composée d'une femme et de trois enfants. Hauteur : 21 pouces, largeur : 33 pouces. 64 liv.

VENTE POULLAIN, 1780. — *Angélique et Médor* gravant leurs noms sur un chêne au pied duquel ils sont assis. Ce tableau, dont les figures sont de proportion naturelle, est de la plus belle couleur. 700 liv.

VENTE TALLARD, 1756. — *Un Repos en Égypte* peint sur bois, de douze pouces, sur quinze. 90 liv. 5 s.

VENTE LA LIVE, 1769. — *La Vierge assise*, vue jusqu'aux genoux, tenant l'enfant Jésus entre ses bras, de grandeur naturelle. Un rideau vert, bordé d'un galon d'or, occupe une partie du fond de ce tableau. Trois pieds huit pouces de haut, sur deux pieds dix pouces. 120 liv.

Impr. Bénard et Cie rue Damiette, 2




*École Française.* *Histoire et Genre.*

# LE VALENTIN

NÉ EN 1601. — MORT EN 1632.



Il existe dans les ateliers de peinture une race d'hommes fiers et rudes qui sont toujours prêts à réagir dans le sens de la matière dès qu'on parle de reconnaître la domination de la pensée. Suivez-les quand ils parcourent la galerie du Louvre, cette double haie de chefs-d'œuvre; ils regarderont d'un œil indifférent les compositions mystiques où l'expression des vieilles croyances se cache sous des formes amaigries et quelquefois sous une peinture décolorée; ils s'arrêteront à peine devant ces sublimes toiles de Lesueur, où les pieux personnages d'autrefois vous apparaissent comme des ombres, tant l'exécution est timide, tant elle est humble et soumise à l'idéal. Mais s'ils rencontrent quelque scène vulgaire où des chairs palpitantes se détachent sur l'obscurité du fond, il n'en faut pas davantage pour les émouvoir et les disposer à l'enthousiasme.

L'énergie du mouvement, l'expression du geste, le bonheur des raccourcis, c'est là ce qu'ils admirent et vous font admirer. « Voyez, disent-ils, comme ces muscles sont bien attachés et fonctionnent librement! avec « quelle aisance sont emmanchées les épaules! comme on sent bien la présence des os et la solidité des « tendons! Voilà des yeux humides, des narines qui respirent, et de la chair où il y a du sang. » De l'intention du peintre et de la pensée qui doit planer sur l'ouvrage, pas un mot. Que leur importent la valeur du fond et le choix du sujet? Une bande de brigands attablés dans une caverne, et chantant, après boire, avec des filles de joie, les intéresse bien autrement que le *Christ aux Oliviers* ou le *Tombeau d'Arcadie*. Épris de la matière, et la regardant comme une portion de la divinité même, ils ne peuvent comprendre qu'il y ait un choix à faire entre ses diverses parties : pour eux, toutes les formes de la nature ont le même charme, tous les membres de l'humanité se valent, ayant tous une beauté particulière qu'il faut savoir découvrir. Dès lors, ils ont d'autant plus de préférence pour le peintre, qu'il s'est donné moins de peine pour choisir; et comme la simple imitation suffit à leur ardent amour de la forme, ils ne demandent pas à la matière de penser, ils ne lui demandent que d'être. C'est surtout parmi ces panthéistes que se trouvent les admirateurs de Valentin.

Valentin, l'un des plus célèbres peintres français, est né dans la petite ville de Coulommiers, en Brie, le 8 juin 1601, rue du Monteil-Sainte-Foy, à l'angle de l'impasse des Remparts. Je ne sais pourquoi quelques auteurs ont voulu le considérer comme appartenant à l'école romaine; car, si la France peut le revendiquer comme un de ses enfants, ce n'est pas seulement pour l'avoir vu naître, c'est aussi parce que le goût de la peinture s'était manifesté en lui bien avant qu'il n'allât à Rome s'inspirer des merveilles du Vatican [1].

[1] Il nous avait toujours paru extraordinaire qu'un peintre français eût pour prénom *Moïse*, surtout un peintre originaire de la Brie. En effet, ce nom était bien peu dans le génie de la nation française, qui, au XVII[e] siècle surtout, était remplie de préjugés contre les Juifs et leurs coutumes. Cependant, comme un grand nombre d'auteurs disaient Moïse Valentin et que les documents nous manquaient pour éclaircir nos doutes, nous avons cru, après tous les autres, que *Moïse* était le prénom de Valentin. Depuis, des renseignements fort curieux nous sont venus de M. Anatole Dauvergne, peintre et littérateur distingué, et nous demandons au lecteur la permission de transcrire ici tout au long les notes qu'on a bien voulu nous remettre, notes intéressantes qui prouvent que c'est toujours à la source qu'il faut remonter, les erreurs historiques provenant le plus souvent du fait des historiens de la seconde ou de la troisième génération.

Extrait du tableau généalogique de la famille de Boullogne de Coulommiers, dressé vers 1780 *pour cette famille*, par Michel Martial Cordier, juge de paix de Coulommiers avant 1789, conventionnel, mort dans l'exil à Bruxelles, en 1825.

Ce tableau a été dressé d'après des pièces aujourd'hui dispersées, et que M. Cordier avait alors à sa disposition. Dix-huit de ces dates sont données comme preuves à l'appui. — La famille de Boullogne existe encore à Coulommiers, et a conservé de père en fils une sorte de fierté de sa parenté avec le peintre connu sous le nom de Valentin *seulement*.

I[re] Souche. — *Jean de Boullongne, dit Rasset*, en 1495, né à Bologne, en Italie, demeurant à Coulommiers, au coin du cul-de-sac, près de l'église Sainte-Foy. — Ce cul-de-sac porte aujourd'hui le nom de Boullongne. Titres de propriété, en 1519.

II[e] Il eut pour enfants : en 1530, *Denis de Boullongne*, *II[e] Jean de Boullongne*.

III[e] *Jean de Boullongne*, II[e] du nom, marié à Coulommiers. Eut pour enfants (1576) :

1° *Perrin de Boullongne*, peintre-vitrier.

2° *Simonne de Boullongne* ;

3° *Jacques de Boullongne*, voiturier ;

4° *Valentin de Boullongne*, peintre-verrier.

IV[e] *Valentin de Boullongne*, I[er] du nom, décédé en 1618. Eut trois enfants de Jeanne de Monthion, sa femme :

1° *Marie de Boullongne*, née le 28 août 1590,

2° *Jean de Boullongne*, né le 8 juin 1601 ;

3° *Jacques de Boullongne*, né le 15 octobre 1603.

M. Cordier n'avait pas pris la peine de rechercher ces trois actes de baptême des enfants de Valentin de Boullongne, père du peintre célèbre. M. Dauvergne les a retrouvés après de longues recherches, dans aucun, on ne trouve le nom de Valentin. Il n'y a aucune lacune dans les registres de la paroisse de Saint-Denis de Coulommiers, pendant les années probables de la naissance du peintre, et cependant de l'an 1547 à 1777, on trouve très-communément le prénom de Valentin. — Valentin Pidoux, bailli en 1644, oncle du fabuliste La Fontaine.

*M. Aubert de Fligny*, bailli de Coulommiers, écrivit vers 1770 en parlant du peintre Valentin :

« Je crois qu'il se nommait Valentin de Boullongne, qu'il était fils et petit-fils de deux peintres-verriers, qui demeuraient tous

S'il est vrai qu'il fit d'abord un voyage à Paris, ce ne fut pas du moins pour entrer à l'école de Simon Vouet, comme l'ont prétendu quelques biographes; il suffit d'un simple rapprochement de dates pour relever cette erreur. C'est en 1612 que Simon Vouet partit avec M. de Sancy pour Constantinople; à cette époque, Valentin n'avait encore que onze ans. Or, Vouet ne revint à Paris et n'y fonda son école qu'en 1627, suivant le témoignage de Félibien. A cette époque, Valentin était déjà un peintre en grande réputation à Rome; il habitait depuis



CORPS DE GARDE.

longtemps cette ville, et il devait y mourir. D'Argenville est tombé en contradiction, lorsque après avoir prétendu que Valentin avait été ébauché à l'école du Vouet, il dit ailleurs que le goût du Vouet tenait de celui

deux a Coulommiers, et qui ont peint les beaux vitrages qui subsistent encore pour la plus grande partie dans l'église paroissiale. Son père se nommait, comme lui, Valentin, son grand-père Jacques. »

Ces deux traditions écrites, la tradition conservée dans la famille de Boullongne constatent parfaitement que le peintre Valentin appartenait à la famille de Boullongne, ayant pour souche *Jean de Bologne dit Rassel*, originaire d'Italie, probablement peintre-verrier.

Il reste à expliquer le nom de Valentin.

L'aînée des enfants de Valentin de Boullongne épousa Jean d'Alençon. On perd la trace des deux fils.

M. Cordier établit que le second enfant de Valentin de Boullongne est le peintre.

Voici l'acte de baptême de cet enfant :

« *Die veneris, octava junii 1601. — Joannes filius Valentini de Boulongne et Joannæ de Monthyon ejus uxoris, fuit*

de Valentin. Ce serait supposer que le maître aurait pris plus tard des leçons de l'élève, ce qui n'est pas vraisemblable. Il faut croire, comme l'ont observé des historiens plus récents, que ces deux peintres se trouvant à Rome dans le même temps, étudièrent l'un et l'autre la manière du Caravage.

Quoi qu'il en soit, à l'époque où Valentin arriva en Italie, le Caravage venait de mourir; on commençait à s'affranchir de l'influence qu'il avait exercée pendant sa vie. Comme beaucoup de réformateurs, il avait séduit ses contemporains en appuyant un faux système par des chefs-d'œuvre, de mauvais principes par de beaux exemples. Lui mort, il ne restait plus dans Rome que deux partis, celui de Josépin et celui des Carraches, représentés par le Dominiquin et le Guide, et ces rivaux n'avaient plus que bien peu de chose à faire pour démontrer que la nature n'est pas noire, et que le génie du Caravage n'excusait ni son mépris pour les formes nobles et choisies, ni son horreur pour le grand jour.

Valentin vint à Rome dans le temps de cette réaction, que la présence du Poussin allait rendre encore plus puissante; car ce grand peintre ne tarda pas à se prononcer entre les divers partis, et à mettre chacun à sa place. D'une part, il désigna le Dominiquin comme le plus grand des peintres après Raphaël; de l'autre, il dit, en parlant du Caravage: « Cet homme est venu pour détruire la peinture. » Cependant, Valentin était entraîné vers l'imitation du Caravage; son instinct l'y avait conduit de prime abord, et rien ne pouvait le détourner de cette voie, ni la tendance générale à en sortir, ni l'autorité des conseils du Poussin, dont il était l'admirateur et l'ami, tant il est vrai qu'il obéissait en cela à une organisation plus forte que l'empire exercé par un grand esprit.

Le voilà à l'œuvre, s'exaltant pour les formes que les autres méprisent, préférant la force à la grâce, et

« *baptisatus. Patrinus dominus Joannes de Boulongne pictor, et Petrus-Baltazar-Matrina-Ludoica, filia Francisci* « *Reboulé, procuratoris fiscalis.* »

L'absence du nom de Valentin ne prouve rien contre l'acte de baptême. A Coulommiers, il est d'usage d'appeler le fils du prénom de son père. Je sais vingt exemples de cette habitude. *Le petit Valentin* a fini par conserver le nom de Valentin.

Reste le prénom. Quant à celui de *Moïse*, il est tout simplement absurde. C'est d'Argenville qui, lisant de travers le manuscrit qu'il possédait, a vu *Moïse* au lieu de *Mousu*. — Consulter à cet effet Lanzi, Mariette, Victor Schœlcher, Brulliot, page 369 (Biographie de Caravage, 1845), Beyle, etc.

Ticozzi (Milan 1832) l'appelle *Pietro*.

Félibien, qui écrivait vers 1670, trente ans après la mort de Valentin, ne lui donne pas ce nom de Moïse, qui paraît pour la première fois dans le livre de d'Argenville, et qui a été copié depuis 1787 par un grand nombre de biographes.

L'appellent Valentin — Le Valentin, Mr ou Mousu Valentino :

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Anonyme | 1679 | Dom Pernety | 1757 | Lanzi | 1795 |
| Félibien | 1688 | Dandré Bardon | 1765 | Henry Laurent | 1818 |
| Florent le Comte | 1702 | Cochin | 1769 | Beyle | 1826 |
| Depiles | 1745 | Rolang le Virloys | 1771 | Brulliot | 1833 |
| Dubois de Saint-Gelais | 1727 | L'abbé de Fontenay | 1786 | Catalogue du Vatican | 1858 |
| Lépicié | 1752 | Huber | 1787 | Schœlcher | 1845 |

L'appellent Moïse Valentin :

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| D'Argenville | 1787 | Weiss | 1833 | Ch. de Pointel | |
| Gault de Saint-Germain | 1808 | Robert-Dumesnil | 1842 | Duchesne aîné | 1828 |
| Benard | 1810 | Viardot | 1842 | Feller | 1827 |
| Michaud | 1827 | Catalogue des musées | 1847 | Hagedorn | 1762 |

Le nom de la famille *de Boullongne* est écrit indifféremment *Debollongne*, *De boullongne*, *de Boulongne*, *de Bologne*, néanmoins, c'est le même de Bologne. Cela dépend de l'écrivain; — dans les livres du siècle dernier, ne voit-on pas la ville de *Bologne* ainsi écrite *Boulongne*, *Boulogne*.

prêt à soutenir avec le Guerchin la théorie du contraste contre les défenseurs de l'unité. Génie rude et plébéien, c'est dans le peuple qu'il cherche des sujets et des modèles; c'est là qu'il trouve la réalité toujours assez noble, pourvu qu'il puisse la rendre palpitante et saisissable. Dans son amour pour cette nature qui lui paraît injustement négligée, il lui prodigue la lumière et l'ombre afin qu'elle ait du relief, de la vigueur, de l'éclat; et, ne sachant comment l'ennoblir, il l'environne de ténèbres, il lui donne la poésie de la nuit. Le soir, il court les tavernes de Rome, il s'enfume dans les tabagies pour y étudier la physionomie des joueurs,



LE CONCERT

surprendre la pose des ivrognes ou la grimace des chanteurs ambulants. Mêlé, comme Callot, à ce peuple débraillé et vagabond, il observe ses mœurs, ses allures tantôt insouciantes, tantôt passionnées, et sa beauté fière et mâle qui perce sous les haillons. Quelquefois, pour que rien ne lui échappe de la réalité qu'il poursuit, il s'oublie dans de mauvais lieux où il rencontre marauds et cavaliers confondus en un pêle-mêle étrange et philosophique, où la même lumière qui tombe sur les épaules nues d'une robuste courtisane, accuse la misère du goujat en guenilles et fait briller l'épée qui bat les talons du gentilhomme en pourpoint.

Cependant le célèbre cardinal Barberini, neveu d'Urbain VIII, grand protecteur des artistes, et en particulier de Nicolas Poussin, ayant ouï parler de *Mousu Valentino* (comme on l'appelait alors en Italie), désira le voir et le protéger aussi. Il lui demanda, entre autres tableaux, une vue de Rome avec l'Anio et le Tibre,

dont il s'acquitta fort bien, au dire de l'historien Baglione, qui l'avait vue exposée de son temps dans le palais de la chancellerie apostolique. Ce fut pour le même cardinal que Valentin peignit la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, grande toile couverte de nombreuses figures touchées avec la fermeté hardie qui déjà le caractérisait, *gagliardamente*, dit la notice italienne. Mais son œuvre capitale fut le Martyre des saints Processe et Martinien, qu'il exécuta pour la basilique de Saint-Pierre, dans cette manière caravagesque devenue la sienne, et où il eut occasion de déployer une incroyable énergie de pinceau. Les deux patients sont étendus et garrottés ensemble, *tête-bêche*, sur un appareil mécanique, et la corde qui leur lie les pieds et les mains va s'enrouler sur l'axe d'un cabestan que fait tourner le bourreau! tandis que ses aides flagellent les martyrs ou se préparent à leur passer des fers rouges au travers du corps, en attendant qu'ils soient écartelés.

Le tableau de Valentin fut apporté à Paris, à la suite des conquêtes de Bonaparte, à cette époque mémorable où Rome n'était que le chef-lieu d'un département français. Mais après la seconde invasion, en 1815, il fut repris et remporté dans les fourgons du vainqueur, qui ne pensa pas, comme autrefois le consul Mummius à Corinthe, que l'or des vaincus pût racheter des objets d'un tel prix, ni qu'il fût bien facile de trouver quelque part un autre Valentin pour en refaire de pareils. Singulier privilége qu'ont les choses de l'art, de voyager ainsi sans péril à travers le monde, dans les bagages des armées victorieuses, pour qui la simple possession d'un chef-d'œuvre est souvent le gage des honneurs de la guerre et le plus précieux des trophées!

Du reste, comme si les papes eussent prévu ces vicissitudes, ils avaient fait exécuter une copie en mosaïque du tableau de Valentin, conservé en original au palais de Monte-Cavallo, et cette copie, ouvrage de Cristo-Fori, est encore aujourd'hui un des plus beaux monuments de Saint-Pierre de Rome, où elle est placée à côté du Martyre de saint Érasme, autre mosaïque d'après le Poussin.

Toutefois on peut affirmer que les sujets religieux ne convenaient point aux dispositions naturelles du Valentin, ni au caractère tout particulier de son talent, remarquable par la franchise de la brosse, mais non par la sagesse de la conception. Le peintre que la fréquentation du Poussin n'avait pu ramener à des intentions plus élevées, à une manière plus grave de sentir et de pratiquer l'art, était certainement incapable de comprendre les beautés qui ont leur source dans le christianisme. Il eût été aussi absurde de demander au Valentin des tableaux de dévotion traités dans le sentiment qui leur convenait, que d'attendre du pinceau mélancolique et chaste de Lesueur la représentation des brutalités d'une orgie. Il naît souvent dans le domaine de la peinture de ces hommes exceptionnels si fortement trempés que rien ne les détrempe, individualités tout d'une pièce qui ont une beauté incorrigible à laquelle il ne faut point toucher imprudemment, car en arrachant le mauvais on risquerait d'emporter le bon. Il faut les accepter comme la nature nous les donne, pour le plaisir de l'imagination ou l'enchantement des yeux.

Aussi quand Valentin a suffisamment travaillé pour les papes et les cardinaux, il retourne à ses sujets de prédilection; il reprend le genre de vie que son tempérament lui a fait choisir. Contempteur, comme son maître, de tout ce qui est règle, convenance, philosophie de l'art, il laisse là chrétiens et païens, et la religion et l'antique, et Phidias et Raphaël. Le *Laocoon* lui paraît aussi ennuyeux que les saints et les martyrs; la noble anatomie, les nudités idéales l'intéressent beaucoup moins que la veste des garçons d'auberge ou la cuirasse des heiduques. « Il prit la nature sur le fait et comme elle s'offrit, dit M. Félix Pyat. Plus de Vénus, des « bohémiennes; plus de draperies, des guenilles; plus de formes consacrées, plus de lignes traditionnelles : « les formes du premier venu, les bras et les jambes du passant. Plus de dieux ni même de demi-dieux : des « musiciens ambulants, des soldats, des buveurs, des fumeurs, des mendiants bien troués, bien rapiécés; la « vie commune, sans choix, au hasard; le prisme bizarre, bigarré, désordonné, et toujours harmonieux et « toujours poétique, de l'extrême réalité [1]. »

Cette appréciation est bien sentie et bien exprimée; mais il ne faudrait pas croire que Valentin n'a peint que des haillons et s'est toujours complu dans l'observation d'une nature ignoble, banale et contrefaite. Quoiqu'il ait

[1] *Revue Britannique*, Library of fine arts. Mai 1837.

dans l'ordonnance moins de grandeur que le Caravage, et que sa manière ne soit ni aussi large ni aussi imposante que celle du peintre lombard, il savait pourtant donner une certaine distinction aux scènes les plus triviales, et comme s'il eût craint de ne pas obtenir assez d'effet par le seul contraste de la lumière et de l'ombre, il en cherchait un autre dans le rapprochement des draperies, peignant toujours, à côté de la bure du pauvre, le satin et le velours du riche.

Au surplus, les toiles de Valentin que possède le musée du Louvre sont plus que suffisantes pour nous faire



L'INNOCENCE DE SUZANNE RECONNUE.

apprécier la vigueur et l'originalité de son talent ; car elles renferment toutes ses qualités distinctives, et peuvent par conséquent servir de base à la définition exacte de son caractère. Parmi ces tableaux, quelques-uns, il est vrai, sont empruntés à l'histoire sacrée ; mais ils n'y tiennent en vérité que par la nature du sujet et par la bonne volonté du spectateur. Pour Valentin, la ***Chaste Suzanne*** ne sera point une de ces femmes timides en qui la beauté donne du prix à la pudeur, et dont les charmes laissent des regrets à qui n'a pu les séduire ; une femme enfin telle que la peignit cent ans plus tard l'habile et gracieux Santerre : ce sera une pauvre servante ayant la main rouge encore de la vaisselle qu'elle vient de laver, une simple fille du peuple aux durs appas, pudique sans affectation et sans coquetterie, sachant à peine ce qu'on lui veut, et ne se croyant pas une beauté capable de ranimer de séniles ardeurs.

Les deux vieillards qui ont jeté sur cette femme des yeux concupiscents, sont des hommes en qui la passion est en lutte avec l'âge, vigoureux encore et bien conservés, malgré les rides innombrables de leur front. L'un d'eux, dissimulant son embarras et sa honte sous une apparente colère, cherche à se justifier en accusant ;

sa figure est d'un assez beau caractère, son geste est énergique, sa draperie bien jetée : c'est un modèle du Poussin rendu avec le pinceau de Manfredi. L'autre, oubliant les soldats qui l'emmènent et le juge qui va le condamner, est uniquement préoccupé de la jeune fille dont la vue éveille encore ses désirs; son regard est humide et voilé, sa bouche lui donne l'expression d'un satyre, son crâne est garni de cheveux grisonnants, mais touffus et bien plantés. C'est une tête commune, traitée dans le sentiment de l'Espagnolet, avec un peu de sécheresse dans les plis de la peau, mais aussi avec une vigueur de modelé, une justesse de ton et un accent de vérité sans exemple. Dans les notices qui accompagnent *le Musée français*, Émeric David a relevé avec beaucoup de raison l'inconcevable erreur commise par Hagédorn au sujet de Valentin, lorsqu'il a dit : « Ce n'est pas tant « le choix des sujets que la faiblesse qu'il faut reprendre dans ce peintre; on aurait plus d'indulgence pour lui « s'il avait pu atteindre à la vigueur de la touche, et exprimer la rondeur des formes de son modèle. » Cette erreur est tellement inexplicable de la part d'un appréciateur éclairé comme l'était Hagédorn, qu'il faut bien croire que cet auteur n'avait jamais vu un seul tableau de Valentin, ou que le peintre dont il parle n'est pas le même [1]. M. Levêque a dit au contraire : « Le Valentin savait passer artistement, par des teintes légères et « transparentes, de la lumière la plus vive aux ombres les plus fortes [2]. »

Les écrivains italiens ont confirmé ces derniers jugements. Non-seulement ils placent le Valentin au-dessus de tous les imitateurs du Caravage pour l'art de la composition, mais ils le comptent, quoique Français, parmi les élèves de l'école romaine, et le regardent comme un des plus grands coloristes que cette école ait produits [3].

Valentin était inhabile à l'expression, à moins qu'il n'eût à faire parler les plus vulgaires affections de l'âme. Bien loin de comprendre les nuances du sentiment et les différents langages des passions, il ne savait en saisir que les images les plus grossières, les plus simples, et, à son égard, le mot *expression* peut s'entendre non-seulement de la contraction du visage, mais encore des convenances historiques ou philosophiques, et des circonstances inséparables du sujet.

Pour savoir ce qui lui manque sous ce rapport, il n'est pas même besoin de le comparer au Poussin. Sans doute, il serait injuste de rapprocher le *Salomon* de Valentin, jeune homme imberbe, mal couvert, au tempérament lymphatique, aux jointures engorgées, sans dignité et sans tenue, de cet autre *Salomon* si majestueusement drapé et pourtant si simple, calme, impassible, siégeant avec grandeur, exprimant son impartialité par son attitude, et signalant du doigt la bonne cause sans presque se mouvoir. La connaissance de la valeur du geste, la puissance de la pantomime, sembleraient d'abord devoir être le partage du peintre qui ne s'attache qu'à la réalité, et pourtant elles n'appartiennent qu'au peintre philosophe, qu'à celui qui, non content d'observer le signe extérieur des passions, veut savoir ce qui les fait naître dans le cœur de l'homme. Pour bien connaître les passions dans leurs effets, il faut les bien connaître dans leur source.

Dans ce *Jugement de Salomon*, la véritable mère est une belle femme dont les cheveux noirs font ressortir la blancheur de ses larges épaules. Elle se retourne pour arracher son enfant au soldat qui fait mine de le couper en deux; et ce mouvement laisse deviner le type romain dans les lignes sévères de son profil perdu. C'est par là qu'elle se distingue de la fausse mère, dont le geste est hypocrite, et dont la figure est empreinte d'un caractère de bassesse, comme si le peintre, dans son ignorance du jeu des physionomies, n'eût pas trouvé d'autre moyen de faire reconnaître la bonne et la mauvaise mère, que de dispenser la beauté à l'une, à l'autre la laideur.

On peut remarquer sur cette toile de Valentin un de ses défauts les plus constants, qui est de donner à la chair un aspect métallique. On y voit, sur le second plan, des fronts de vieillards qui brillent comme du bronze; et quant à l'enfant mort qui est étendu aux pieds de Salomon, c'est sans doute un chef-d'œuvre de modelé, mais il ressemble trop à une statue d'airain. Ce défaut chez un peintre qui en a si peu dans la pratique, tient sans doute à ce qu'il modèle dans les clairs avec des demi-teintes plombées, tandis qu'il

[1] *Réflexions sur la Peinture*, t. Ier, page 389.
[2] M. Levesque, *Dictionnaire des Arts*, t. IV, p. 388.
[3] Bellori, *Vit. de pitt.*, p. 216. — Baglione, *Vit. de pit.*, p. 224. — Lanzi, *Stor. pitt.*, t. Ier, p. 487.

exagère, en certains cas, la transparence des reflets, attribuant ainsi à un corps naturellement mat ce qui appartient seulement aux corps durs et polis; car la lumière n'a pas seulement pour effet de donner aux divers objets la couleur qui leur est propre, elle a aussi la propriété merveilleuse de nous faire distinguer la nature de ces objets par la seule manière dont ils la réfléchissent ou l'absorbent. Quelle que soit l'intensité de la lumière quand elle frappe sur la chair, ses rayons sont légèrement amortis par la surface de l'épiderme, de même que, dans la campagne, elle glisse doucement sur les terres labourées et les collines herbues, tandis qu'elle



JUGEMENT DE SALOMON.

éclate sur les rochers. Citons encore, à l'occasion du *Jugement de Salomon*, l'opinion de M. Émeric David, qui a parfaitement apprécié le mérite de Valentin et le caractère de son talent.

« Quand le Poussin a peint *le Jugement de Salomon*, il a principalement considéré la profonde sagesse du roi, « c'est là ce qu'il a voulu représenter; aucun peintre n'a composé comme lui la figure de Salomon. Le Valentin est « ému par des idées différentes; il voit une mère, une mère à qui l'on a ravi son fils; l'enfant va être égorgé, « coupé en deux parts; on va livrer à la mère la moitié du corps sanglant. Voilà pour lui le sujet. Le Poussin, « d'accord avec lui-même, appelle les regards sur la tête du roi; il laisse celle de la véritable mère dans la « demi-teinte. Le Valentin voit avant tout l'enfant et la mère; il ose peindre les transports de l'amour maternel,

« et il réussit. Sur le visage de cette femme sont exprimés l'amour, la terreur et surtout l'innocence. Elle « montre son sein à découvert; elle ne regarde pas le roi, mais son enfant qu'elle demande; tous ces mouvements « décèlent un caractère doux, une âme incapable de mensonge. La fausse mère est vue, au contraire, par le « dos, idée ingénieuse; elle a de l'audace, de la force. On sent, dans la partie découverte de son visage, une « dureté qui tient à son naturel. Le corps de l'enfant mort, placé sur les marches du trône, offre dans ce tableau « un mérite rare quant au dessin. Les tons des chairs sont différents dans toutes les figures. Le sein, le cou, les « épaules des deux femmes ont une vie, une chaleur auxquelles l'art du coloris atteignit rarement. La tête de « la bonne mère est un chef-d'œuvre pour la couleur comme pour l'expression. Ces deux personnages sortent « de la toile, malgré la lourdeur et l'uniformité du fond. Les têtes des deux vieillards, placées dans la « demi-teinte, ont de l'énergie et une transparence parfaite. »

Si Valentin est admirable, c'est surtout par la vérité et la force de l'exécution, et partout où le sujet n'exige point les qualités morales qui lui manquent. Pour le comprendre, pour l'admirer plus à l'aise, il faudrait l'étudier quand il représente les épisodes pittoresques de la vie réelle qu'il a choisie pour épopée. Il faut le suivre dans cette atmosphère grasse et fumeuse des corps de garde, où des soldats jouent aux cartes pendant que d'autres se laissent dire la bonne aventure ou font grincer des violons.

Nous voici dans une retraite de *Bohémiens*. Une sorcière sale et basanée ayant sur la tête une serviette pliée, comme les femmes de Frascati, et cachant sa figure dans l'ombre, examine la main d'une espèce de lansquenet qui se fait prédire l'avenir. La tranquillité de cette magicienne de bas étage contraste avec la vive émotion que trahit la contenance du soldat, et, comme s'il ne suffisait pas pour le troubler de l'étrangeté des figures qui l'environnent et de l'aspect de cette caverne, où ne pénètre par le soupirail qu'un jour mystérieux, les compères de la prophétesse achèvent de monter l'imagination du patient en exécutant à ses oreilles une musique bruyante. A gauche, dans l'obscurité, on aperçoit un homme, qui, passant sa main dans la poche de la Bohémienne, en tire un coq vivant, sorte d'animal symbolique, comme en ont ordinairement les vieilles sibylles. En vérité, il est impossible, je ne dis pas seulement de peindre d'une main plus savante et plus vigoureuse, mais encore de mieux initier le spectateur aux mystères de cette vie que menaient les Bohémiens d'alors, race proscrite et vagabonde, au costume bizarre, au teint cuivré, qui vivait de rapines ou de la crédulité publique, se couvrait de draperies aux couleurs voyantes, et trouvait dans toutes les villes quelque réduit ténébreux ignoré de la justice, refuge ouvert à tous les aventuriers sans feu ni lieu.

Les tableaux de Valentin ont la même substance que les gravures de Callot; les uns et les autres sont la vive représentation des mœurs d'une époque; mais bien que l'époque de Valentin soit la même que celle de Callot, il y a une différence marquée dans leur manière de la voir. Et ce qui fait que cette brillante arabesque ne s'est pas déroulée aux yeux du peintre de Coulommiers comme aux yeux du graveur de Nancy, c'est que chacun d'eux a donné à ses observations la teinte de son caractère, et leur a imprimé le cachet de son esprit. L'un a pris le côté burlesque, l'autre le côté poétique. Celui-ci a été frappé de la démarche du passant, de la désinvolture du cavalier, de cette misère qui de son temps se recouvrait d'un vernis d'élégance. Il a représenté la vie extérieure, agitée, ambulante, il a vu défiler devant lui ces joyeuses caravanes de gueux qui festinent sur l'herbe, se partagent le butin en plein air et font briller leurs guenilles au soleil. L'autre, au contraire, a observé la vie intérieure de cette chevalerie errante; il est entré avec elle dans les lieux inconnus où elle se reposait de ses fatigues, où la nuit, à la clarté des flambeaux, elle se donnait tous les genres de plaisir; dans ces lieux dont la mauvaise mine était rachetée par l'éclat des draperies, par la poésie du mystère et par l'étalage insolent d'un luxe de contrebande.

Callot travaillait en riant; ces mœurs qui depuis longtemps n'étaient plus les siennes, il les étudiait sans déranger sa fraise, sans rien perdre de l'esprit du philosophe et des façons du gentilhomme. Valentin, lui, se mêlait à ses modèles; il prenait sa part de leurs habitudes; il les trouvait beaux, et les copiait sérieusement et avec passion. Callot faisait de la morale avec l'eau-forte, Valentin se servait du pinceau pour peindre les bandits de bonne maison, les *don César* de son temps.

Car, de bonne foi, que sont les prétendus *Concerts de famille* qui figurent au musée du Louvre et qu'on y

admire sous ce titre? Quel nom donner aux personnages qui exécutent un morceau d'ensemble, rangés autour d'une table recouverte d'un riche tapis? Ne les prendrait-on pas pour des amateurs de la plus haute volée? tous sont parfaitement costumés; les uns sont revêtus de superbes cuirasses qu'on croit entendre retentir, tant elles sont vraies; d'autres ont de magnifiques pourpoints avec la plume au feutre et la dague à la ceinture;



CONCERT.

la femme forte et fière qui bat la mesure sur une épinette est d'un type commun, mais elle est bien mise et digne de ce qui l'entoure; la partie est brillante et complète : basse, guitare, violon, cornet, rien n'y manque; chacun de ces instruments apporte la beauté de ses tons à l'harmonie générale de la couleur : vous croyez être enfin en bonne et brave compagnie... mais en y regardant bien, vous apercevez de mauvaises figures, vous voyez luire dans le fond du tableau telle face patibulaire qui vous avertit que ce lieu est suspect, que ces pompeuses draperies ressemblent à la dépouille du voyageur détroussé, et que tous ces beaux seigneurs pourraient bien être des voleurs de grand chemin.

Pour n'avoir pas à s'y méprendre, il faut s'arrêter devant un autre tableau de Valentin, qui représente aussi un *Concert*. N'est-ce pas plutôt un cabaret où le quatuor n'est qu'un intermède pour passer à d'autres divertissements? Allez-vous prendre pour d'honnêtes virtuoses tels jeunes gens à la face enluminée qui accompagnent la chanteuse sur le violon et la mandoline, pendant que leurs compagnons se coupent des tranches de pâté ou suspendent leurs lèvres à des dames-jeannes vêtues d'osier? Franchement, voilà un

concert qui ne saurait être aux yeux de l'observateur que la partie la plus décente d'une orgie, et je ne puis voir que la matrone d'un bouge dans la cantatrice échevelée qui conduit l'orchestre. Mais, après tout, quelle vigueur! quelle animation! comme ce tableau vous captive par la magie du clair-obscur, par l'imprévu des contrastes! Qui s'attendrait à voir à côté d'un *signor cavaliere* si gracieusement ajusté une courtisane épaisse et charnue qui livre sa poitrine à la lumière, et dont la peau ne laisse deviner, sous sa rudesse, ni la couleur ni la circulation du sang?

Et puis, dans une si grande fidélité d'observation, il y a non-seulement le mérite de l'ajustement et de la couleur locale, mais une certaine valeur historique à laquelle le peintre n'avait pas songé. Car il est impossible de ne pas retrouver dans cet homme à la jambe fine, à la tournure élégante, qui garde encore le costume des Médicis, et dont la figure ne porte qu'à demi les traces de l'abrutissement et de la dégradation morale, le type des héros mystérieux qui menaient à Rome une vie romanesque, maniaient également l'épée du gentilhomme et le stylet du sbire, hantaient les mauvais lieux et se croyaient tout permis parce qu'ils étaient neveux d'un cardinal ou bâtards du pape.

Mais, sans parler du singulier mélange des personnages, que dire du bloc de marbre orné de bas-reliefs qui sert de table aux musiciens, et sur lequel figure un large pâté avec le couteau qui l'a entamé! « Ravaler l'antique jusqu'à le placer dans un endroit pareil, faire d'un bas-relief le support d'un pâté!... ce n'est pas Poussin qui se fût permis cela! s'écriait un classique austère. Voilà bien, du reste, où en viennent tous ceux qui dédaignent la beauté et professent le mépris de tous les principes reçus. Ils ne savent produire de l'effet qu'en ayant recours à la puissance des contrastes. De l'idéal ils font le piédestal de la réalité, et quand ils admettent la beauté dans leurs ouvrages, c'est pour qu'elle serve de repoussoir à la laideur. »

Tout le monde connaît le sujet du tableau qui sert de tête de chapitre à cette monographie, c'est *le Denier de César*. La figure du Christ est belle, mais on pourrait désirer un peu plus de noblesse dans son regard; celle des Pharisiens est expressive et naturelle. Le groupe est savamment disposé, les draperies sont bien jetées et étudiées à la manière du Poussin. — La lumière porte avec raison sur le personnage principal, mais ce que l'on doit surtout considérer, c'est le beau ton de couleur et le maniement large et hardi du pinceau de Valentin. L'on n'a véritablement à blâmer dans ce tableau que l'anachronisme des lunettes.

Les désordres de Valentin furent la cause de sa mort. Un jour, dans les grandes chaleurs de l'été, il était allé avec ses compagnons s'amuser follement en certain lieu où il avait bu et fumé avec excès, suivant son habitude et s'était extraordinairement échauffé. Quand la nuit fut venue, comme il regagnait sa demeure à travers les rues désertes de Rome, en passant sur la place d'Espagne, auprès de la fontaine *del Babbuino*, il eut envie de se jeter dans le bassin pour éteindre le feu qui le dévorait. Cette imprudence lui valut sans doute quelque pleurésie, car il mourut en peu de jours, en 1632, à la fleur de l'âge, n'ayant encore que trente-un ans[1].

N'est-ce pas ainsi que devait mourir cet homme étrange qui toujours avait été entraîné par la fougue de son tempérament, et dont la manière de vivre avait tant ressemblé à sa manière de peindre; cet homme aussi peu ménager de ses forces qu'indocile aux convenances de l'art, inaccessible aux conseils de la prudence comme il avait été oublieux des remontrances du Poussin. Avec un pareil caractère, Valentin ne pouvait rester riche, en supposant qu'il eût pu le devenir. Aussi mourut-il si pauvre qu'il ne laissa pas même de quoi se faire enterrer. Ce fut le cavalier Cassiano del Pozzo qui paya les frais de ses funérailles[2].

[1] La plupart des auteurs font mourir le Valentin en 1632. M. Duchesne aîné fixe sa mort en août 1632. Selon l'auteur du *Catalogue du Vatican*, il serait mort en 1623. L'historien Baglione raconte cette mort en ces termes : Era nella stagione calda della state, e Valentino andato co' suoi compagni a diporto in un luogo, e havendo preso gran tabacco (si come era suo costume) e co' quelli soverchiamente bevendo vino, s'infiammò di modo che non poteva vivere del grand' ardore che egli s'estiva. Ritornando a casa di notte ritrovossi si a via alla fonte del Babbuino e raportato dal gran' incendio che col moto ogni hora cresceva, gettossi dentro a quell' acqua fredda, e pensando d'acquistarvi ristoro, vi trovò la morte. Il freddo maggiormente riconcentrò il calore, e gli accese una febre si maligna, che in pochi di fu estinto dal gelo della micidiale morte. *Vite de' Pittori*, page 223.

[2] Se non era la pieta e la cortesia del signor cavaliere Cassiano del Pozzo, non v'era da dargli sepoltura. *Ibidem*.

Moïse Valentin occupe dans l'école française le même rang que tenaient le Caravage à Rome, Salvator à Naples, Ribera en Espagne, Gérard *della notte* en Hollande.

Après le grand mouvement de la renaissance, qui n'avait été qu'un retour au matérialisme antique, il se trouva des hommes qui ne furent pas encore satisfaits. Michel-Ange avait fait du *Jugement dernier* une grande planche d'anatomie; il avait disséqué le corps humain et observé le jeu des muscles dans toutes les positions. Raphaël avait donné à la matière toute son importance; il ne s'était pas cru obligé, comme les successeurs de Cimabué, de mortifier la chair. Après avoir partagé l'apparente ferveur du Pérugin, il s'en était éloigné peu à peu, et avait fini presque par aimer la forme pour elle-même. Eh bien! cette grande réaction contre l'ascétisme gothique, qui fut sinon opérée du moins achevée par Michel-Ange et Raphaël, cette réaction ne parut pas suffisante et complète. On voulut aller plus loin. Ces grands hommes



SAINT MATHIEU

n'avaient pris à la nature que ses formes les plus pures et les plus nobles : l'école du Caravage n'admit aucune distinction, aucun choix. Elle s'attacha aux plus grossiers phénomènes de la matière, plaçant la valeur de l'ouvrage dans la seule beauté de l'exécution.

Il y a eu cela de singulier dans la destinée de Valentin ou plutôt dans la destinée de ses ouvrages, qu'ils furent beaucoup admirés par le restaurateur de l'art classique en France, Louis David; et cependant ils renfermaient le premier germe de ce romantisme qui devait un jour décrier les toiles de David et de son école. Auprès de Nicolas Poussin et de Lesueur, Valentin jouait un rôle à peu près semblable à celui qui, deux siècles plus tard, fut réservé à Géricault, à côté de David et de Prudhon. Les traditions grecques et romaines qui dominaient, depuis la renaissance, l'art et la littérature de notre pays, n'avaient pourtant pas effacé complétement l'énergique instinct de la réalité qui faisait le fond du génie gaulois, et qui s'était manifesté

chez Poussin lui-même, à travers ses aspirations vers l'idéal. Valentin fut en France la personnification la plus fière de ce matérialisme qui, dans les tableaux de Le Nain, fut si frappant et si robuste, et qui plus tard devint si aimable et si naïvement spirituel dans les compositions de Chardin, jusqu'au jour où ce qu'on appela *les romantiques* vinrent ajouter la saveur d'une poésie nouvelle à ce sentiment de la réalité, à cet amour passionné de la nature. Aussi est-il à remarquer que les premiers éloges donnés au Valentin avec quelque chaleur, le sont par des écrivains de notre école contemporaine. Dans les livres publiés sur la peinture aux deux derniers siècles, Valentin est traité comme un habile homme qui a mal employé la force de son talent. On lui reproche ses types bas et vulgaires, ses sujets sans noblesse [1]. Félibien, dans son éternel dialogue avec l'ingénieux *Pymandre*, ne manque pas de lui faire observer que Valentin aurait eu une manière moins noire s'il n'avait pas imité le Caravage [2]. A cette profonde réflexion se borne l'appréciation d'un de nos maîtres dans ces fameux *Entretiens*, dont parlent beaucoup ceux qui ne les ont jamais lus. C'est de nos jours seulement que des amateurs lettrés, appartenant à l'école nouvelle, ont écrit sur Valentin quelques pages sympathiques, parce qu'ils ont vu clairement que, si Valentin s'en tenait aux filles d'auberge, aux gentilshommes égarés en des lieux équivoques, aux mendiants basanés, aux *bravi*, aux heiduques, c'est que dans leurs habits ou dans leurs cuirasses, il voyait les éléments d'une peinture qui avait bien sa poésie, et que dans leur vie errante, mystérieuse et singulière, il savait découvrir un intérêt qui n'était pas seulement celui de la réalité. Voilà ce qu'ont bien compris les admirateurs du Valentin en le reconnaissant pour un de leurs aïeux. Ce n'est pas malgré son matérialisme qu'ils l'ont vanté, c'est au contraire parce qu'ils y découvraient une grandeur étrange, un prestige inattendu.

Valentin a été parmi nous le représentant de ce panthéisme, et de nos jours ses admirateurs devraient être plus nombreux que jamais. Cependant, personne au Louvre ne copie ses tableaux, soit que nos jeunes peintres désespèrent de jamais atteindre à une pratique aussi savante, soit qu'ils aient le bon esprit de comprendre qu'il ne faut point imiter les hommes qui n'ont dans leur génie qu'une excuse. Ce maître, aujourd'hui délaissé, a pourtant tout ce qui peut séduire, la poésie de la couleur, l'artifice des ombres outrées, le relief des chairs, ces beautés saillantes enfin qui, nous remuant au premier aspect, nous empêchent de discerner les parties que l'artiste a sacrifiées à l'effet; car c'est seulement à ce prix qu'il a pu s'emparer en si peu de temps de notre admiration.

Un jour qu'on montrait au Poussin, comme le dernier mot de l'art, le tableau du Caravage qui représente *la Mort de la Vierge*, Poussin répondit : « *C'est une scène de domestiques.* » Ce mot d'un grand homme devrait avoir tranché à jamais une question tant débattue. C'est un coup de massue porté à tous ceux qui nient l'intervention du jugement dans le choix des formes, et ne reconnaissent ni l'importance du fond, ni la valeur du sujet, ni la prééminence de la pensée.

CHARLES BLANC.

[1] « Vous admirerez dans Valentin, dit Cochin, une vigueur de coloris, une saillie et un arrondissement dans les objets, causés par des demi-teintes très-colorées, des vérités de détail fièrement rendues. Mais vous y verrez presque partout la nature la plus ignoble, et souvent dans les sujets qui demandaient le plus de noblesse. »

[2] *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres*, p. 183 du tome IV, petite édit.

# RECHERCHES ET INDICATIONS

Mort à trente-un ans, le Valentin a laissé peu de tableaux et un très-petit nombre de dessins; ses productions, estimées à l'égal de celles des plus grands maîtres, ont été de tout temps recherchées par les galeries publiques où leur mérite, plus encore que leur dimension, leur assignait une place.

Les Musées de France, et cela est naturel, sont ceux qui en renferment le plus grand nombre. On en compte onze au Louvre.

*L'Innocence de Susanne reconnue*, dont la gravure figure dans le cours de cette monographie; — *le Jugement de Salomon*, que nous avons également reproduit; — *le Denier de César*, autrement appelé *le Christ a la monnaie*, qui sert de tête de chapitre à cette monographie; — *un Concert*, que nous avons reproduit; — *deux Soldats accompagnés de deux Femmes; une femme tient la main d'un soldat et lui dit la bonne aventure*; — *un autre Concert*, que nous avons également fait graver.

On voit dans le palais de Versailles, les quatre évangélistes — *Saint Mathieu*, — *Saint Marc*, — *Saint Luc* et *Saint Jean*. Nous avons gravé celui qui passe pour le plus beau, Saint Mathieu.

Avant 1789, il y avait dans cette ancienne résidence royale une composition représentant *saint François à genoux*; avant cette époque, on voyait à Coulommiers, patrie de Valentin, *le Christ descendu de la Croix*.

Au Palais-Royal, avant 1789, il y avait trois tableaux de Valentin; — *les Quatre Ages*, — *Femme jouant de la guitare*, — *la Musique*.

Au musée de Toulouse, une *Judith*. Landon a décrit ce tableau, tome XIV, page 87 (Annales du Musée); il a fait partie du musée du Louvre.

A celui de Lille, *des Soldats tirant au sort la tunique du Christ*.

A celui de Valenciennes, un *Concert* : un jeune homme chante, trois autres personnages l'accompagnent sur divers instruments; — dans le fond, un homme allume sa pipe.

Au musée de Nantes, *Souper des pèlerins d'Emmaüs*, tableau capital de ce maître et un des plus remarquables de la collection.

A celui de Rouen, — *la Conversion de Saint Mathieu*.

A celui de Tours, un *Saint Antoine*.

A celui de Dijon, — *Saint Jean*, — *Saint Pierre et l'Ange*, — *un Solitaire en méditation*.

A Rome, au Vatican, — le *Martyre de saint Processe, et saint Martinien*. — Au Capitole, *Jésus devant les Docteurs*. — Au palais Sciarra, dans la même capitale, *Rome triomphante*, — *Décollation de saint Jean*, — *Copie de la Transfiguration de Raphaël*. — Au palais Doria, également à Rome, *la Charité romaine*, — *Saint Jean*, étude académique. — Au palais Corsini, *Reniement de saint Pierre*. — A celui Justiniani, toujours à Rome, *Jésus lavant les pieds des Apôtres*.

Au musée de Florence, un *Joueur de guitare*.

A Turin, au palais Madame, *Christ a la colonne*.

A la Pinacothèque de Munich, *la Dérision du Christ*, ou *le Christ au Prétoire*, figures à mi-corps; — *la Reine Artémise visitant un vannier*, figures à mi-corps, grandeur naturelle.

Au musée de Dresde, il y a un tableau de Valentin qui représente Homère; — *un Vieillard aveugle joue de la basse de viole, un jeune garçon l'accompagne de la voix*.

Dans l'ancienne galerie de Dusseldorf, on voyait *le Jeu de la Morra*, peint par Valentin; cinq soldats armés assis autour d'une table, dans un corps de garde, jouent au jeu italien appelé *la Morra*.

Au musée impérial de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, on admire deux tableaux du Valentin : *Saint Pierre reniant le Seigneur*. Il se trouve décrit au catalogue dans les termes suivants : « Quatre soldats s'amusant à jouer sont assis dans le vestibule de l'hôtel du grand prêtre, au moment où l'apôtre s'approche d'eux pour se chauffer, une femme l'accoste et l'interroge sur ses relations avec Jésus : ces questions excitent l'attention d'un des guerriers qui se joint à la servante. Saint Pierre succombe à la faiblesse de la nature humaine, et levant les deux mains, il oppose une dénégation obstinée aux accusations qu'on porte contre lui, tandis que ses traits le trahissent. »

L'autre tableau a pour titre : *Jésus vengeant la sainteté du Temple profanée*; ce tableau a moins de mérite que le précédent, mais il contribue également à la gloire du peintre.

Deux tableaux de cet artiste célèbre se trouvent dans le musée royal de Berlin.

Le musée de Madrid, pour tout échantillon du talent de Valentin, n'a qu'un *Martyre de saint Laurent*.

Au Belvédère à Vienne, on voit un tableau du Valentin, *Moïse avec les Tables de la Loi et le bâton*, figures a mi-corps. Dans la galerie du prince Esterhazy, un *Repas*.

A Londres, dans la galerie du comte d'Ellesmere, Belgrave-Square, il y a un tableau du Valentin représentant un concert, figures à mi-corps; dans la galerie du lord Northwick, une composition du Valentin représentant deux têtes d'anges qui rient.

Presque tous les tableaux du Valentin, comme on vient de le voir par la nomenclature qui précède, sont placés dans les diverses galeries de l'Europe; le nombre de ceux qui sont restés entre les mains des amateurs et qui ont passé dans les ventes publiques, est trop peu considérable pour qu'il nous soit possible d'asseoir un jugement sur la valeur commerciale des compositions de ce maître : nous allons cependant signaler le petit nombre de celles dont la vente est constatée par des catalogues.

A la vente du cabinet de M. le duc de Tallard, en 1756, dirigée par Remy et Glomy, il fut adjugé à M. le baron de Thiers, pour 394 livres, deux tableaux du Valentin, représentant, l'un *des Soldats jouant au Trictrac*, et l'autre *des Soldats jouant aux Cartes*.

A la vente de M. de Julienne, en 1767, il fut vendu pour 504 livres un tableau de Valentin, représentant *un Soldat romain*, figure plus qu'a mi-corps, grandeur naturelle.

En 1802, à la vente de M. Robit, un Valentin peint sur cuivre, *Susanne traduite devant le jeune Samuel*, fut adjugé 625 francs.

Nous ne trouvons pas d'autres mentions, mais lorsqu'en parcourant nos catalogues, nous avons vu d'une part les tableaux des Valentin, des Lenain, des Chardin, et de tant d'autres maîtres illustres de l'école française, se donner pour rien, et des tableaux médiocres s'élever à des prix de 5,000 et 6,000 francs, nous avons eu le droit de penser qu'il serait temps enfin que nos amateurs se livrassent à une étude plus approfondie de l'art et apprissent à distinguer la bonne

de la mauvaise peinture : ils éviteraient par là de grandes pertes et de grandes déceptions.

Pour terminer ces notes en ce qui concerne le Valentin, ajoutons qu'il ne laissa aucun élève, si ce n'est un nommé Tournier, peintre de Toulouse, qui, au dire de Dargenville, peignit la chapelle des Pénitents noirs de cette ville, ainsi qu'une descente de croix a Saint-Étienne et un tableau au mausolée de saint Thomas

Gilles Rousselet a gravé les quatre planches des *Évangélistes* qui sont à Versailles; Coelmans, un *Saint Sébastien;* Ganières, deux sujets *de joueurs;* Boulanger, *l'Accusation de Susanne;* Baudet a gravé *le Denier de César;* quatre tableaux qui se trouvaient dans le cabinet de l'archiduc Leopold sont gravés de la main de Lisebetten, N. Souttef, Q. Boel, et Vansteen Plus tard, et pour le Musée français, Kruger de Dresde grava *la Chaste Susanne*, sur le dessin de Fragonard; Brouillard, *le Jugement de Salomon*, sur le dessin de Fragonard également; et Claessens, *le Denier de César.*

Ce dernier tableau a été également gravé par Et. Baudet — *Deux Soldats jouant aux cartes*, par Cl. Donat Jardinier. Cinq soldats qui se disputent en jouant aux dés, composition énergique que nous avons reproduite, a été gravée par W. Baillie.

On doit au Valentin, comme graveur à l'eau forte, l'estampe que nous allons décrire. Elle ne porte pas son nom; mais on prétend que *François Langlois, dit Ciartres*, en avait rapporté la planche d'Italie, comme ayant été effectivement gravée par notre artiste, d'après une de ses compositions. Elle est assez soignée et n'est pas commune

*La bonne Aventure :* un soldat entre deux femmes semble les engager a s'entre-dire la bonne aventure, ce qu'elles font. Un homme vu a gauche, tout en faisant de la main gauche élevée un geste d'intelligence au soldat, fouille à la poche de la femme sa voisine. Composition en demi-figures On lit dans la marge à droite : *F. L. D. Ciartres excudit*[1].

La Bibliothèque nationale de Paris, si pauvre lorsqu'il s'agit des maîtres de l'école française, n'a qu'un tout petit volume consacré à l'œuvre de Valentin. Ce volume renferme quelques mauvaises gravures de ce peintre et un grand nombre de feuillets en blanc, tout jaunis par la fumée et que le temps détruira avant qu'on ait songé à réunir les compositions de ce grand artiste.

Le portrait du Valentin manque non-seulement à la Bibliothèque, au Musée, mais dans toutes les collections; il a été gravé pour la première fois pour cette Histoire des peintres sur une esquisse artistement faite par M. Anatole Dauvergne d'après la peinture originale qui se trouve à Coulommiers.

Valentin n'a apposé au bas de ses tableaux ni marques ni signatures[2] Cependant Brulliot, dans son Dictionnaire des Monogrammes (Munich, 1832), indique que les lettres V E *pinx*. qui se trouvent sur le portrait de *Nicolas Poussin* gravé par *Louis Ferdinand*, sont attribuées à Valentin. Ce renseignement est trop vague pour qu'il puisse inspirer confiance : d'ailleurs il s'agit ici d'une marque apposée sur une gravure exécutée par un autre que l'artiste dont il s'agit.

[1] Le Peintre Graveur français, ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'École française, par Robert Dumesnil. Paris, 1844.

[2] *Les recherches et indications* de cette monographie ainsi que celles de Watteau, Berghem, Rembrandt, Géricault, Robert Hubert, Philippe Wouwermans, Kalf, Jean Both, Huysmans, Steenwick, Prud'hon, Lawrence, R. Wilson, Jouvenet, Trevers le jeune, Carle Vernet, précédemment publiées, ont été recueillies, mises en ordre et rédigées par M. Armengaud, propriétaire et directeur de cette publication. A l'avenir ce travail, lorsqu'il sera fait par lui, portera la marque A.



*École Française.* *Sujets pieux, Histoire.*

# PHILIPPE DE CHAMPAGNE

NÉ EN 1602 — MORT EN 1674



En abordant ce grave et digne maître, j'éprouve comme un sentiment de respect. Son œuvre réfléchit tout un côté du grand siècle, non pas le côté brillant, celui de l'action, mais le côté sérieux au contraire, et ce qu'il y avait de plus élevé dans la pensée d'alors. Par opposition au seizième siècle qui avait été si sceptique, si plein d'amour pour l'antiquité païenne, et qui avait retenti des joyeux éclats de rire de Rabelais, le siècle de Louis XIV fut un retour au christianisme, à l'autorité de la foi. Il y eut un jour où toute une classe d'hommes, la plupart tenant à la haute bourgeoisie, les Lemaître, les Sacy, les Saint-Cyran, les Nicole et cette grande famille des Arnauld, et des génies à jamais illustres, tels que Pascal, furent saisis tout à coup d'une immense terreur en songeant au fond des choses. Au milieu du relâchement des mœurs, ils résolurent de se soumettre à toutes les rigueurs de la pénitence et de s'enfermer dans la solitude. En présence de la morale des jésuites et de leurs mondains enseignements, si éloignés de l'Évangile, ils s'appliquèrent à lire les Écritures et en pesèrent les paroles, suivant le mot de Saint-Cyran, comme on pèse une pièce d'or. Le siècle croyait à la liberté de l'homme

ils établirent solennellement le dogme de la prédestination. Ils voulurent écraser, au moyen de la grâce, la doctrine du libre arbitre qui bientôt permettrait à l'homme de s'affranchir lui-même et d'être son rédempteur. Ils opposèrent aux vanités du monde l'ascétisme de leur vie; mais au sein de leur humilité volontaire, ils surent mêler je ne sais quelle indépendance d'humeur, quelle fierté, aux pensées les plus austères du renoncement, et la crainte des jugements de Dieu ne les empêcha point de dominer longtemps par la littérature et de toucher à toutes les branches de l'esprit humain par quelqu'un de leurs adeptes. Un de leurs amis les plus fidèles, ce fut le peintre Philippe de Champagne. Il est enregistré dans le Nécrologe, dressé par la mère Angélique, de tous les solitaires de Port-Royal et de tous ceux qui avaient honoré ce monastère de leur amitié, et y avaient puisé ou donné l'exemple de quelque grande vertu.

A le considérer sous ce rapport, qui est essentiel, Philippe de Champagne est véritablement un peintre français; et bien qu'il soit né à Bruxelles en 1602, qu'il soit Flamand par sa naissance, on peut dire que les circonstances historiques au milieu desquelles il vécut l'ont tellement francisé, qu'il représente un des aspects les plus saisissants de notre histoire. Champagne est Français, comme Van Ostade, qui naquit à Lubeck, est cependant de l'école de Hollande; comme Albert Durer serait toujours Allemand, à supposer même qu'il fût né à Strasbourg ou à Nancy.

En 1614, Philippe de Champagne, âgé alors de douze ans, fut placé comme élève chez un peintre de Bruxelles, nommé Bouillon, puis chez un autre, nommé Michel Bourdeaux, qui lui firent dessiner des figures et des paysages d'après nature. C'est dans l'atelier de ces maîtres qu'il connut le peintre Fouquières, lequel étant quelque peu baron, travaillait toujours l'épée au côté, mais au demeurant était un excellent paysagiste et touchait presque au paysage héroïque qu'il était réservé à notre Poussin d'inventer. Fouquières ayant pris en affection le jeune Philippe de Champagne, lui donna des conseils, lui prêta ses dessins et le fit bientôt travailler chez lui sous ses yeux et pour son compte. Philippe demeura un an sous la discipline de Fouquières et copia si bien ses paysages ou les peignit si habilement d'après ses dessins, que légèrement retouchés par *le baron*, ils passèrent pour être de lui.

Un homme qui fut janséniste comme Champagne et comme lui intimement lié avec *Messieurs* de Port-Royal, Félibien, a écrit avec quelque soin la vie de ce peintre dans ses *Entretiens*, et il est d'autant plus important de suivre ici cet auteur, qu'on peut voir, au portrait qu'il a tracé de Philippe de Champagne, que certainement il l'a connu. « C'était, dit-il, un homme d'un naturel doux, d'un maintien sérieux et grave et d'une conscience droite. Il était assez bel homme, la taille haute et le corps un peu gros. Il était sobre et réglé dans sa manière de vivre. » Ce portrait, fort ressemblant à celui que Champagne a peint de lui-même, est aussi tout à fait conforme au caractère moral de ses œuvres et nous donne sur-le-champ la plus juste idée du personnage. Bruxelles est proche d'Anvers, et cette ville étant alors toute resplendissante des tableaux dont le grand Rubens remplissait les églises et les palais, le père de Champagne voulut faire entrer son fils dans l'atelier de Rubens; mais comme on n'y entrait qu'en payant une pension assez forte, Philippe voulant épargner la bourse de son père et se sentant d'ailleurs assez habile pour vivre de son talent, demanda la permission de faire plutôt le voyage d'Italie. Il partit donc de Bruxelles à l'âge de dix-neuf ans, en 1621, et vint à Paris avec l'intention de s'y arrêter quelque temps. Le portrait et le paysage étaient les deux genres de peinture où il excellait; il y fut employé par un maître qui, ne sachant guère lui-même peindre d'après nature, trouva commode d'en laisser la peine à Philippe de Champagne. Celui-ci, naturellement modeste, se considérant encore comme un écolier, se soumit d'abord de bonne grâce; mais lassé enfin d'un travail qui ne l'avançait point, il quitta ce peintre dont l'histoire ne nous dit pas le nom (c'était, suivant toute apparence, Ferdinand Elle) et s'alla mettre sous la discipline d'un autre peintre, Georges Lallemant de Nancy, praticien très-occupé, qui alors était surtout en possession de faire des dessins pour tapisseries. Ce Lallemant, avons-nous dit ailleurs, avait l'habitude de tracer à la hâte des esquisses légères d'après lesquelles il faisait exécuter à ses élèves de nombreux tableaux, pressé qu'il était de satisfaire tout le monde et fort peu jaloux d'étudier la nature consciencieusement. Déjà il avait eu le privilége de donner des leçons à Nicolas Poussin, qui n'avait pu

longtemps se complaire dans une école si peu sérieuse et où l'art se traitait comme une affaire de pur commerce. La même chose dut arriver à Philippe de Champagne. Croirait-on que Lallemant osa reprocher à Champagne d'observer trop exactement les règles de la perspective et de perdre un temps précieux à travailler d'après le naturel? Ce fut là le sujet de leur séparation. L'entrepreneur de peinture voyait une critique blessante de sa preste manière, dans cette affectation de consulter la nature, que lui, Lallemant, croyait savoir par cœur; et, d'autre part, Champagne ne pouvait se résigner à finir les esquisses du maître avec aussi peu de soin qu'on en avait mis à les ébaucher. Il sortit donc de chez Lallemant, et depuis lors « il travailla, dit Félibien, en son particulier à faire des portraits, et fit celui du général Mansfeld. »

J'ai longtemps fouillé les livres de Port-Royal, depuis Fontaine jusqu'à l'abbé Grégoire, depuis Lancelot



LE CHRIST MORT.

jusqu'à ce livre si curieusement et si précieusement fouillé lui-même de M. Sainte-Beuve, pour y découvrir s'il se pouvait, comment Philippe de Champagne fut mis en rapport avec les jansénistes, et comment, assez peu connu encore, puisqu'il sortait à peine de chez Lallemant, il fut chargé de ce portrait du général Mansfeld, dont Félibien ne parle pas autrement. Rien, ce me semble, n'offre un plus vif intérêt que ces commencements des hommes destinés à vivre dans l'histoire. Le moment où ils font un premier pas hors de l'obscurité, est ordinairement le moins connu, et ce serait pourtant le plus curieux. Ce qui me paraît vraisemblable c'est que Jansénius, qui était Flamand d'origine, au du moins qui avait fait un long séjour à Louvain, lors de son passage à Paris en 1624 ou 1626 (car il fit deux fois ce voyage), rencontra son compatriote Champagne et l'aida de son influence. Jansénius avait été pauvre et n'avait eu que son travail pour vivre. L'abbé de Saint-Cyran, son ami, le plaça comme précepteur dans la maison d'un conseiller à la cour des aides. Ne serait-ce pas ce même conseiller à la cour des aides que nous retrouvons plus tard très-lié avec Champagne, M. Poncet? Tout porte à le croire. Philippe de Champagne ayant fait un très-beau portrait de Jansénius, n'a pu le faire que vers l'année 1624 ou 1626, puisqu'après son second voyage à Paris, Jansénius ne rentra plus en France. Ces deux portraits, celui de Jansénius et celui du général Mansfeld, furent ses premiers travaux, ceux qu'il fit, comme dit Félibien, *en son particulier*. Il est donc vraisemblable encore une fois que Jansénius fut le véritable initiateur de Champagne et lui inculqua ses doctrines, le fit connaître à Saint-Cyran et en fit un de ces jansénistes qui, peu de temps après, établirent *leur place d'armes*, suivant le mot des jésuites, à Port-Royal.

Quoi qu'il en soit, nous n'avons pu trouver trace nulle part du portrait du général Mansfeld; il n'en

existe que nous sachions, aucune gravure, et c'est un regret pour nous; car le héros que peignit ici Philippe de Champagne était un des plus grands capitaines de son temps. Bâtard du comte Ernest de Mansfeld, il avait été légitimé par l'empereur Rodolphe à cause de sa bravoure; on l'appelait le général pour le distinguer du comte Charles de Mansfeld, son frère consanguin. Après avoir combattu pour l'empereur, il devint l'allié des princes luthériens et sut tenir tête à Tilly dans l'Ost-Frise; mais les habitants de cette province l'ayant supplié d'éloigner ses troupes, il les licencia et vint en France pour intéresser Louis XIV à l'électeur de Bohême. Ce voyage fut fait en l'année 1621, deux ans avant sa mort. Nous avons donc la date précise de son portrait; il dut être peint dans le même temps que celui de Jansénius. On sait quelle fut la mort de Mansfeld. Au moment où il sentit sa fin approcher, il se fit revêtir de son uniforme, et appuyé sur deux domestiques, il voulut expirer debout. Un tel homme commençait dignement la série des grandes figures que Philippe de Champagne devait conserver à l'histoire.

Au sortir de chez Lallemant, Philippe de Champagne s'était logé au collége de Laon. C'est là qu'il fit la connaissance de Nicolas Poussin, qui revenait d'un premier voyage en Italie sans avoir pu aller plus loin que Florence. La date d'une si fameuse rencontre se place dans l'année 1623, puisqu'au commencement de l'année suivante, le Poussin repartit pour Rome. Combien de graves et belles pensées durent échanger entre eux nos deux maîtres, l'un si passionné pour l'antique, l'autre pour la nature; celui-ci ayant la ferveur d'un chrétien, celui-là le calme d'un philosophe. Au premier aperçu, il semblerait qu'il y a de grands points de ressemblance entre ces deux hommes rapprochés par le hasard en un temps où ils étaient encore ignorants ou incertains de leur avenir; mais, en y regardant bien, au contraire, je découvre entre eux tout un monde, l'intervalle qui sépare l'évangile du paganisme, et la raison de la foi. Par une bizarrerie singulière, le Poussin fut employé par les jésuites pendant que Philippe de Champagne entrait déjà dans ce monde naissant des jansénistes; et tandis que le peintre normand donnait à Jésus-Christ, dans le *Miracle de saint François Xavier*, la figure d'un Jupiter tonnant, Champagne cherchait dans la nature humaine les plus hauts traits de l'Homme Dieu. Champagne et Poussin furent attirés l'un vers l'autre par ce qu'ils avaient de commun : une haute idée de l'art et un sentiment élevé de sa mission. Poussin ayant témoigné à son ami qu'il souhaitait avoir quelque tableau de sa main, Champagne lui peignit un grand paysage.

Dans ce temps-là, la reine Marie de Médicis faisait achever avec magnificence la décoration de son palais du Luxembourg. Rubens y avait terminé déjà cette admirable suite de vingt-quatre tableaux, représentant l'histoire allégorique de la reine, qu'on appelait la galerie de Rubens; mais ces belles peintures ne suffisaient pas à Marie de Médicis : dans sa passion italienne pour le luxe et les arts, elle voulut que toutes les parties de son palais fussent décorées richement. Peintures, dorures et moulures, rien n'y fut épargné, car ce palais, construit tout exprès de l'ordre toscan, devait lui rappeler celui de Florence où elle était née. Mais laissons parler ici Félibien qui vit toutes ces choses de près et qui est toujours intéressant à lire en son style lourd et naïf, quand il parle de ce qu'il a vu :

« Duchesne, qui conduisait alors les ouvrages de peinture qu'on faisait au Luxembourg pour la reine Marie « de Médicis, employa le Poussin à quelques petits ouvrages dans certains lambris des appartements. « Champagne eut aussi occasion de travailler dans ce même palais. Et comme Duchesne n'était pas un « peintre fort abondant en pensées, ni habile à les exécuter, et qu'il avait besoin du secours de quelques « personnes savantes et pratiques, il se servit de Champagne pour faire plusieurs tableaux dans les chambres « de la reine. Le sieur Maugis, abbé de Saint-Ambroise et intendant de ses bâtiments, fut bien aise lorsqu'il « vit la manière de peindre de Champagne. Elle lui parut agréable, et les ornements qu'il faisait, plus « convenables dans les endroits où il les plaçait, que ceux qu'on avait faits auparavant. Mais cette « approbation ne plut pas à Duchesne, et Champagne, qui en conçut quelque jalousie contre lui, aima « mieux se retirer. Cela fut cause qu'il se rendit aux instantes prières que son frère aîné lui faisait de « retourner à Bruxelles, avec intention néanmoins de n'y demeurer pas longtemps, mais d'aller bientôt en « Italie et de passer par l'Allemagne. Étant sorti de Paris en 1627, à peine fut-il arrivé à Bruxelles, que « l'abbé de Saint-Ambroise lui fit savoir la mort de Duchesne, premier peintre de la reine-mère, et le pressa

« si fort de retourner promptement en France pour entrer en sa place et avoir l'entière conduite des peintres « de Sa Majesté, qu'il fut de retour à Paris le 10 janvier 1628. »

La place de Duchesne lui valait un logement au Luxembourg et un appointement de douze cents livres.



ASSOMPTION

J'imagine que Philippe de Champagne éprouva peut-être quelque embarras, dans la pudeur de sa délicatesse, à faire déloger la famille d'un homme qui avait employé son talent et lui avait fourni une occasion décisive de se produire. Par une sorte de réconciliation posthume, Champagne épousa la fille aînée de Duchesne en cette même année 1628, et il évita ainsi de porter le trouble dans une famille qui désormais devenait la sienne. Marie de Médicis, ravie des éclatantes peintures de Rubens, n'était guère à même d'apprécier les œuvres de Champagne et ce qu'il y avait de profondeur dans sa manière sobre, tranquille

et nette. Cependant, grâce aux officieuses observations de Claude Maugis, son intendant, elle fit en peintre des compliments qui semblaient prouver qu'elle avait compris son mérite ou pour mieux dire sa vocation. Champagne était un génie essentiellement chrétien, et rien ne convenait mieux à son pinceau que les sujets religieux. Aussi Marie de Médicis, très-occupée à la fois de galanterie et de dévotion, comme une véritable Italienne qu'elle était, fit-elle travailler Champagne à tous les monastères qu'elle avait pris sous sa protection, à toutes les églises dont elle était la fondatrice ou la bienfaitrice. Les premiers ouvrages de Champagne, dans le genre sacré, furent destinés aux Carmélites de la rue Saint-Jacques; il peignit ou fit peindre d'après ses dessins, six tableaux et deux chapelles. Lui-même il exécuta les peintures de la voûte où l'on remarquait, entre autres beautés, un crucifix qui était un chef-d'œuvre de perspective. D'Argenville nous apprend que la perfection du raccourci tant admiré dans ce Christ, était due au fameux géomètre Desargues, qui en avait donné le tracé mathématique à Philippe de Champagne. Les autres peintures représentaient *la Nativité, la Purification de la Vierge, l'Adoration des mages*. Quant aux frises en camayeux et autres ornements, comme il n'y pouvait suffire, il fut obligé de les confier à des peintres peu intelligents, n'en trouvant pas, dit Félibien, de plus habiles pour le soulager.

Marie de Médicis ne s'était pas encore brouillée avec Richelieu: elle fit agréer son peintre ordinaire au cardinal, qui songeait alors à l'embellissement de ses châteaux de Bois-le-Vicomte et de Richelieu. Champagne dut plus d'une fois interrompre ses travaux de Paris pour aller diriger dans ces grandes maisons l'exécution de ses dessins, et il paraît même que le cardinal, impatient de voir terminer la décoration de ses diverses résidences, particulièrement du château de Richelieu, aurait voulu y retenir Champagne à demeure; mais celui-ci ne voulait point, comme il le disait, *s'exiler de Paris*. Il y vivait doucement de la vie de famille, entouré d'élèves auxquels il donnait l'exemple d'une application extraordinaire, et à l'aide desquels il faisait face à toutes les commandes dont il était surchargé, se levant à quatre heures du matin, ne s'accordant aucune récréation et consacrant encore la soirée à dessiner d'après le modèle vivant, après quoi il cherchait à corriger sur l'antique les imperfections ou les pauvretés de la nature: excellente pratique pour n'oublier ni la dignité du style ni les caractères de la vie, et que Champagne avait contractée, suivant toute apparence, dans la fréquentation du Poussin.

Le couvent des Carmélites était situé au n° 67 du faubourg Saint-Jacques. L'église que Philippe de Champagne avait décorée de ses peintures a été démolie. C'était là même où la sœur Louise de la Miséricorde devait aller expier dans l'ombre et la pénitence les amours de La Vallière.

A côté de Marie de Médicis, tout contre son palais du Petit-Luxembourg, était le couvent des Filles-du-Calvaire, qu'elle patronait spécialement. Cet ordre religieux était originaire du Poitou. Établie à Angers dans le temps que Marie de Médicis avait le gouvernement de cette ville, la congrégation était venue, sous les auspices de la reine-mère, fonder une succursale à Paris et s'était installée rue de Vaugirard. En 1625, Marie de Médicis lui fit construire une église qui ne fut achevée qu'au bout de cinq ans. Champagne fut employé par sa protectrice à peindre des tableaux pour cette église, qui est maintenant démolie comme celle des Carmélites; jusqu'en 1835 on y voyait un quartier de cavalerie, et j'ignore ce que sont devenus les tableaux de Champagne. Le cloître a été depuis admirablement restauré par M. de Gisors[1].

Nous courons ici sur des années mémorables. En 1626, la mère Angélique Arnauld quitte Port-Royal-des-Champs et vient s'établir avec ses religieuses à Paris, à l'extrémité du faubourg Saint-Jacques, dans l'hôtel de Clugny. Marie de Médicis, en 1628, pendant que le roi Louis XIII et le cardinal étaient au siége de La Rochelle, s'en vint rendre visite à ce nouveau Port-Royal qui touchait à ses jardins du Luxembourg; et c'est alors que la mère Angélique, impatiente d'abdiquer, supplia qu'on mît son abbaye en élection, ce qu'elle obtint l'année suivante. Voilà donc le Luxembourg rapproché encore plus de Port-Royal déjà si proche. Nous retrouvons les nœuds qui rattachent Philippe de Champagne aux jansénistes. En cette même année 1626,

[1] Membre de la Commission des monuments historiques, en 1850, je ne fus pas étranger à la décision qui fut prise alors de restaurer le cloître de Marie de Médicis, un des chefs-d'œuvre de l'architecture française.

Jansénius, envoyé en Espagne par l'université de Louvain, passe à Paris, et c'est alors, au plus tard, que le peintre fait ce portrait de Jansénius qui nous le montre, physiquement, si maigre, si osseux, et au moral si exalté, si âpre et si dur. A partir de cette époque, si nous parcourons l'œuvre de Champagne, nous le trouvons rempli de tous les personnages de Port-Royal, de tous ceux qui de près ou de loin tenaient au jansénisme, et d'abord de ces illustres solitaires qui, en dépit de l'amitié la plus vive, s'appelaient *Monsieur* par dignité et par respect pour les âmes, et cela même après trente ans de liaison intime, même au lit de mort. Chacune de ces figures nous apparaît avec son caractère, son tempérament et ses pensées; car personne mieux que



SAINTE MARIE PÉNITENTE.

Champagne n'a peint le fond de l'âme par la précision des traits du visage, des traits significatifs, j'entends, des rides essentielles et décisives. Dans celui de M. Lemaitre, se reconnait sa belle âme affectueuse et expansive. Sa figure est toute en dehors; sa bouche est épanouie et ses lèvres semblent s'ouvrir à l'éloquence. Ses grands yeux, pleins de douceur et de flamme, expriment tout son cœur et font penser à tout ce qu'il fallut de courage et de force, à un homme qui était le plus célèbre avocat de son temps, pour quitter un beau jour ses triomphes enivrants du palais, et les glorieuses perspectives qui s'ouvraient, et s'en aller à Port-Royal des Champs, dans une thébaïde, se condamner à une inviolable retraite, à la mortification la plus dure et au *silence*, lui, le grand orateur. A côté de cet ardent cénobite se place son frère Lemaitre de Sacy, nature froide et impassible, le même qui traduisit la Bible à la Bastille, et qui en sortit le jour même où il venait d'achever sa célèbre traduction. Vient ensuite toute cette nombreuse et puissante famille des *Arnauld*: l'aîné, d'abord, Robert Arnauld d'Andilly, l'homme aimable par excellence, l'*ami*

*universel* comme on l'appelait; son portrait est au Louvre, il sort de la toile avec un naturel et un relief qui étonnent. Champagne le peignit plusieurs fois; mais ici ce n'est plus l'homme du monde, le janséniste en habit de cour, c'est le d'Andilly de Port-Royal, déjà retiré auprès de ses neveux et de son fils, comme eux occupé de pénitence et de faire son salut, mais avec beaucoup moins d'ascétisme; c'est de tous ces *messieurs* celui que Philippe de Champagne semble avoir le plus aimé. Il l'a peint jusqu'à trois fois, la dernière quand il avait quatre-vingts ans et qu'il était le patriarche du désert. Le portrait de la galerie du Louvre est plus intéressant encore. Je ne parle pas seulement de l'exécution: jamais Van Dyck lui-même n'alla plus loin: la tête respire, elle vit, mais surtout elle pense: et quant à la main appuyée sur la console, c'est un chef-d'œuvre de modelé que l'on a cité toujours et que l'on citera longtemps. La vraie beauté de ce portrait, si merveilleusement peint, est une beauté morale. Des volumes de *mémoires* n'en disent pas davantage, et Fontaine qui, dans les siens, s'est étendu si longuement et si complaisamment sur M. d'Andilly, ne nous en apprend pas autant que ce coup de pinceau si ferme et si juste de Philippe de Champagne. Mais, pour rentrer dans cette galerie de portraits fameux, gravée par Morin avec tant de bonheur et d'intelligence, j'allais dire avec un soin si pieux, j'aime à y retrouver les saintes figures de *la mère Angélique et de la mère Agnès*, l'une et l'autre si héroïques à leur manière: la tête tourmentée et noire et les yeux étincelants du grand Arnauld, celui qui, né le vingtième fils d'Antoine Arnauld, le dernier de cette dynastie parlementaire, se trouve résumer dans son petit corps toutes les qualités de ses aïeux, tout l'esprit et le feu de sa race, l'austère docteur Arnauld, l'infatigable ennemi de la dévotion aisée et des jésuites et de tous ceux qui *mettent des coussins sous les coudes des pécheurs*; puis les amis de la maison, le cardinal de Bérulle, fondateur des Pères de l'Oratoire et qui aimait si fort en Dieu ses chères Carmélites, dont Philippe de Champagne avait orné les églises; le coadjuteur de Retz, qui favorisa les jansénistes; Gilbert de Choiseul-Praslin, évêque de Comminges; le bon Camus, évêque de Belley; saint François de Salles, qu'on appelait M. de Genève, et dont la fine douceur faisait contraste avec la rudesse de Jansénius et de Saint-Cyran... Quelle précieuse et respectable galerie! L'impénétrable Saint-Cyran ne s'y voit pas encore. Champagne le peindra plus tard. On n'aborde pas si aisément ce prêtre mystérieux qui, sans même se montrer, dominait alors tant de vocations et de consciences, et attirait à lui les âmes précisément par la sévérité de sa réserve; mais parmi ces personnages plus ou moins parents de Port-Royal, il faut distinguer la physionomie d'un homme qui eut beaucoup d'influence sur Philippe de Champagne, je veux dire M. Hardouin de Péréfixe, évêque de Rodez.

Si nous reprenons ici le fil de notre histoire, nous trouvons l'austère peintre occupé en 1631 aux tableaux qui lui avaient été commandés par les Carmélites de la rue Chapon. Dans ce temps-là, Marie de Médicis, à jamais brouillée avec son fils et avec Richelieu, s'évadait de Compiègne où elle était prisonnière, et se réfugiait à Bruxelles. Champagne en fut sincèrement affligé, et depuis ce temps il marqua beaucoup de froideur pour le cardinal et pour les travaux dont celui-ci voulait toujours le charger. Mais en l'année 1633, le roi Louis XIII ayant tenu une grande cérémonie des chevaliers de l'ordre du Saint-Esprit, voulut que Champagne en fit le tableau. Le peintre y représenta Louis XIII donnant l'ordre à M. le duc de Longueville, et ce tableau, dont la ressemblance des figures était le principal mérite, fut placé aux Grands-Augustins. Et comme deux chevaliers de l'ordre, M. de Bullion et M. de Bouthillier, figuraient dans cette composition d'une manière apparente, Champagne dut faire exécuter pour chacun d'eux une répétition de la cérémonie peinte pour le roi.

Louis XIII étant malade à Lyon en 1630, d'une maladie mortelle, avait fait un vœu à la Vierge. Quatre ans après, il donna ordre à Philippe de Champagne de peindre un tableau commémoratif de ce vœu. « La Vierge, dit Félibien, y est représentée au pied de la Croix, auprès de son fils mort et étendu devant elle. Le roi est à genoux et vêtu de ses habits royaux, tenant sa couronne qu'il offre à la Vierge pour marquer qu'il se met avec tout son royaume sous sa protection. » Ce tableau, placé à Notre-Dame devant l'autel de la Vierge, n'y est plus aujourd'hui, et nous n'avons pu savoir ce qu'il était devenu. La fabrique de la cathédrale, qui a si bien gardé les autres tableaux de Philippe de Champagne, n'a pas conservé celui-là et en a même perdu la trace.

Les autres tableaux dont nous venons de parler sont ceux que l'on voit dans le chœur de Notre-Dame. Ils furent commandés à Champagne en 1636, par le sieur Desroches, chantre de l'église, et ils devaient servir à exécuter des tapisseries qui, du temps de Félibien, se voyaient à la place même où sont maintenant les tableaux. Ceux de Champagne représentent *la Nativité de la Vierge* et *la Présentation au temple*. Il est juste de dire que ces grandes compositions manquent de jeu et de mouvement; l'ordonnance en est froide, et l'exécution l'est encore plus; mais il est vraisemblable que cette uniformité de lumière, cette extrême pâleur d'un coloris qui semble déteint, étaient calculées ici pour l'effet même des tapisseries, qui ne doivent point percer la muraille ni présenter des oppositions d'ombres outrées et de jours éclatants. Ces teintes de Philippe de Champagne, adoucies jusqu'à la froideur, conviennent certainement beaucoup mieux à une tapisserie que



LA CÈNE.

la peinture si vivement contrastée de Lafosse dans *l'Adoration des mages*, qui est tout à côté de *la Nativité* de Champagne. Avouons aussi que ces deux maîtres souffrent ici l'un et l'autre du voisinage de Jouvenet, qui, dans son superbe *Magnificat*, placé en face de *la Présentation au temple*, a exécuté de la main gauche un vrai chef-d'œuvre, un morceau plein de mouvement, de génie et de force.

Champagne, du reste, il faut bien en convenir, n'était guère propre aux grandes machines. Son talent n'était pas de ceux qui se répandent volontiers sur de vastes pages. Il lui manquait pour cela l'art des arrangements et des sacrifices, la science de l'effet, le clair-obscur. Concentré sur un petit nombre de figures ou dans l'expression d'une seule tête, ce talent est admirable et souvent de premier ordre; mais dès qu'il faut couvrir des toiles de vingt ou trente pieds, il n'a plus le souffle nécessaire, il ne sait pas prendre un parti, comme Rubens, comme Jouvenet, et l'art de distribuer la lumière lui fait alors complètement défaut. Les grands tableaux qu'il fit pour l'église de Saint-Gervais et qui devaient, comme ceux de Notre-Dame, servir de patrons à des tapisseries, sont maintenant au Louvre. On peut y vérifier la justesse de nos critiques. Si l'on rencontre çà et là de belles parties, des morceaux d'un beau caractère et

touchés de la manière la plus savante, par exemple le groupe du *Possédé* dans le tableau qui représente le transport des restes de *Saint Gervais et saint Protais* à la cathédrale de Milan, on ne peut nier que l'ensemble ne soit mal entendu, froid, décousu et privé de ces qualités de concentration et d'unité, de chaleur et de mouvement, qui constituent la grandeur d'un ouvrage, son intérêt, sa puissance.

Dans le temps que Philippe de Champagne travaillait aux grands tableaux que le chantre de Notre-Dame lui avait commandés, il se passait aux environs de sa demeure des choses qui ne pouvaient le laisser indifférent, lui qui se préoccupait des matières théologiques et ne faisait pas un tableau qui ne fût accompagné de quelque verset de l'Écriture ou d'un texte tiré des Pères de l'Église. Il peignit plusieurs fois saint Augustin foulant aux pieds les livres de Pélage ou recevant la lumière d'en haut par une fenêtre ouverte sur le ciel. Or il arriva que cette année 1636, le saint Augustin moderne, l'abbé de Saint-Cyran, l'ami intime et l'inspirateur de Jansénius, s'était venu loger dans le voisinage du Luxembourg, auprès des Chartreux, pour être plus à portée de la maison de Port-Royal de Paris. C'était là, chez M. de Saint-Cyran, que M. Lemaître, après son éclatante conversion, s'était retiré ou plutôt s'était caché en attendant qu'on lui bâtît un petit logis attenant au monastère. En cette même année 1636, la mère Agnès, nièce d'Angélique, que nous verrons figurer plus tard dans le chef-d'œuvre de Philippe de Champagne, fut élue abbesse de Port-Royal pour trois ans. C'est un moment décisif dans l'histoire du Jansénisme. M. Lemaître ouvre la série des solitaires; Saint-Cyran prend la direction suprême des âmes; MM. de Sacy et Lancelot courent de leur côté à la solitude, et d'une prison d'Allemagne s'échappe un autre frère de M. Lemaître, M. de Séricourt, jeune militaire doux et vaillant, qui jette au loin son épée et vient embrasser la pénitence. Tous ces faits se pressent, et nul doute que Champagne n'en ait été profondément ému, lui si bien à même de les connaître, lui qui, dans ses promenades au bout du jardin de la reine-mère, pouvait rencontrer chaque jour M. de Saint-Cyran, allant dire la messe à Saint-Jacques-du-Haut-Pas ou à Port-Royal.

Cependant le cardinal de Richelieu, qui avait un goût particulier pour les tableaux de Philippe de Champagne, n'avait pas renoncé à l'embellissement de ses châteaux de Richelieu et de Bois-le-Vicomte. Il avait aussi chargé le peintre de décorer la petite galerie de son palais Cardinal à Paris; mais ces travaux n'avançaient point, et Champagne trouvait toutes sortes de prétextes pour ne les pas continuer. La vraie cause de ce refroidissement de la part de l'artiste, c'étaient les persécutions exercées par le cardinal contre la reine Marie de Médicis. En 1638, cette malheureuse princesse fut obligée de fuir la Belgique, son premier refuge, et de s'embarquer pour l'Angleterre, où elle espérait trouver un asile auprès de sa fille Henriette et de son gendre Charles Ier. On sait qu'elle fut assaillie d'une tempête si effroyable qu'elle demeura sept jours en mer, et qu'enfin ayant abordé à Essex, elle fit prévenir le roi d'Angleterre, qui la vint chercher avec sa femme à Douvres, en grande pompe. Ces vicissitudes étaient connues en détail de tous les anciens serviteurs de la reine, et comme on s'intéresse toujours plus aux grandeurs déchues qu'aux misères permanentes, on ne laissait pas d'accuser la dureté de Richelieu et même son ingratitude envers Marie de Médicis. Le cardinal le sentait si bien lui-même qu'il employa les procédés les plus flatteurs pour ramener Philippe de Champagne. Il est présumable qu'ayant habité autrefois le Petit-Luxembourg, le ministre avait eu occasion d'y voir fréquemment le peintre favori de la reine. Ce qui est certain, c'est qu'il lui envoya son *confidentissime*, comme dit de Retz (d'autres disent son fils), M. Le Bouthillier de Chavigny, pour lever ce qu'il lui resterait de rancune. Champagne résista, et malheureusement il put se prévaloir de la mort de sa femme qui arriva cette année même et le jeta dans une profonde affliction. Toutefois le cardinal, sans s'arrêter à des raisons qui lui paraissaient des prétextes, ne put s'empêcher, dit Félibien, de témoigner « à Champagne le ressentiment qu'il avait de son refus et de la résistance qu'il apportait à le « contenter, lui disant un jour avec indignation : « Je vois bien que vous ne voulez pas être à moi, parce « que vous êtes à la reine-mère. » — Il est vrai, ajoute Félibien, que les obligations que Champagne avait « à cette princesse et la douceur qu'il avait goûtée en la servant, lui faisaient conserver pour elle beaucoup « de reconnaissance et d'affection, et qu'il ne pouvait se résoudre à se donner entièrement à celui que « tous les serviteurs de la reine regardaient alors comme une des principales causes de sa disgrâce. »

L'impassible Champagne répondait aux reproches du cardinal avec sérénité, et Richelieu avait après tout l'âme trop grande pour ne pas comprendre la dignité d'un tel caractère. Il l'en estima davantage et affecta, en plusieurs rencontres, de lui en donner publiquement des marques. Un jour, le voulant



CARDINAL DE RICHELIEU.

regagner tout à fait, il lui fit dire par Des Bournais, son valet de chambre, qu'il pouvait demander librement ce qu'il lui plairait pour l'avancement de sa fortune et des siens. Mais Champagne répondit : « Si M. le « cardinal peut me rendre plus habile peintre que je ne suis, c'est la seule chose que je demanderai à « Son Éminence; sinon je me tiens pour satisfait de l'honneur de ses bonnes grâces. » Cette réponse fut rapportée à Richelieu et ne l'offensa point, précisément parce qu'il y vit une hauteur d'âme à laquelle les gens de cour ne l'avaient sans doute pas accoutumé.

Nous avons dit que Champagne était lié d'amitié avec M. de Péréfixe, évêque de Rodez. Lorsque le

peintre eut perdu sa femme, après dix ans de la plus parfaite union, il prit la résolution de ne penser jamais à un second mariage et de s'occuper sérieusement de l'éducation de ses enfants. Il avait un garçon et deux filles. M. de Péréfixe lui conseilla de mettre ses deux filles en pension à Port-Royal, ce qu'il fit; mais la plus jeune étant morte pensionnaire, l'aînée demanda à entrer en religion, et Champagne, malgré sa piété, eut beaucoup de peine à y consentir. C'était le seul enfant qui lui restât, son fils étant mort en 1644, d'une chute qui lui fracassa la tête. Cependant, la fille de Champagne, se croyant une vocation décidée, obtint la permission de son père et prit l'habit de Port-Royal. Elle y passa par toutes les épreuves qui attendent les cénobites et qui sont le prix du renoncement au monde et des allégresses spirituelles. Elle s'y consumait d'une fièvre lente qui dura quatorze mois. Un jour qu'elle était abandonnée des médecins et que déjà la moitié de son corps était privée de tout mouvement, elle se mit en prières avec la mère Agnès, et recueillant tous ses esprits dans la ferveur de ce dernier élan, elle recouvra la vie et la santé [1]. Cet événement fut regardé à Port-Royal comme un miracle, sans y faire autant de bruit, pourtant, que les miracles de la sainte Épine; mais on en parla. Le pieux Philippe de Champagne en fut ému dans son cœur de chrétien, presque autant, je crois, que dans ses entrailles de père. C'est alors qu'il peignit ce tableau, si connu sous le nom des *Religieuses*, qui est son chef-d'œuvre et qui a vraiment quelque chose de sublime. Quand on se promène au Louvre et qu'on y rencontre ce tableau au milieu surtout de tant de profanes *Saintes familles*, et surtout à côté des charnelles débauches de Rubens, on est saisi du sentiment qui s'empara un jour de M. Lemaître, des Arnauld, de Sacy, de Blaise Pascal; on se rappelle ces paroles qu'eux-mêmes répétaient souvent : « *Je le mènerai dans la solitude, et là je lui parlerai au cœur.* » La vue de ce tableau si calme et si simple me remue jusqu'au fond de l'âme. Les deux religieuses sont vêtues de robes blanches avec la croix sur la poitrine, et portent sur la tête un voile noir qui tombe en arrière. La mère Agnès est à genoux, tout entière à Dieu et dans la sécurité d'une sainte. La sœur Catherine, Susanne de Champagne, la mourante, est assise ou plutôt étendue sur une chaise longue, les mains jointes et un petit reliquaire sur ses genoux. Sa figure respire une sérénité angélique et s'illumine d'une clarté intérieure. Dans son étroite cellule pénètre un rayon à peine visible, une de ces lueurs surnaturelles qu'on ne saisit qu'avec les yeux de la grâce. En tombant sur des joues décolorées dont les tons ressemblent à la cire vierge, le rayon d'en haut semble fixer un instant, dans le sublime regard de la sœur Susanne, je ne sais quel mystique mélange de vie et de mort; on y voit transparaître les ravissements de l'extase; elle est agonisante et radieuse.

Jamais, peut-être, on n'avait poussé à ce point l'expression de ce qui est inexprimable. Philippe de Champagne s'est élevé ce jour-là, sur les ailes de la foi et de l'amour, jusqu'aux plus hautes cimes de l'art. Sur les murailles de la cellule, on peut lire une inscription latine dont voici la traduction :

La sœur Catherine, Susanne de Champagne, atteinte d'une fièvre qui avait duré quatorze mois, qui lui avait paralysé la moitié du corps et qui par la gravité de ses symptômes, avait désespéré les médecins, s'étant mise en prière avec la mère Catherine Agnès et ayant recouvré une santé parfaite, se donne de nouveau à Jésus-Christ, unique médecin des âmes et des corps. Philippe de Champagne a peint ce tableau en témoignage d'un si grand miracle et de sa joie; l'an 1662.

« Qui peut voir au Louvre sans émotion, dit Michelet, le tragique portrait d'une des Arnauld? cette « blanche figure si virginale, si austère, cette transparente lampe d'albâtre, où rayonne la flamme intérieure, « la flamme de la grâce..... la flamme aussi des combats! mais comment les en accuser? persécutés, livrés « à ceux que tout le monde méprisait! la vertu et le génie opprimés par la rose! — Je ne vais jamais au « Musée sans regarder aussi le touchant tableau de la jeune religieuse de Port-Royal, sauvée par une « prière. Ah! ces filles ont été des saintes, il faut le dire, qu'on aime ou non leur esprit de résistance; « des saintes et de plus, sous les formes de ce temps-là, les vrais défenseurs de la liberté. »

On juge quel homme ce dut être que Philippe de Champagne dans la vie privée. Désintéressé, modeste, il gagnait beaucoup d'argent par ses innombrables travaux; mais il n'avait point changé pour cela son genre de vie et ses habitudes, et n'ayant plus d'enfants, que cette pieuse fille de Port-Royal, qui avait

[1] Ce fait dut se passer en l'année 1661. La mère Agnès était alors abbesse de Port-Royal pour la seconde fois.

renoncé au monde, il employait en bonnes œuvres une grande partie de son bien. Avec un semblable caractère, Philippe de Champagne fuyait plutôt les commandes qu'il ne les recherchait. Nous avons vu quelle répugnance il avait montrée pour travailler aux différents palais de Richelieu. Chargé de peindre dans la grande galerie du palais Cardinal, la série des Hommes illustres, il se laissa envahir et supplanter par Simon Vouet. Ce grand improvisateur, toujours accablé de travaux mais toujours insatiable, trouva moyen, par son crédit auprès de M. d'Effiat, alors surintendant des finances, de distraire à son profit non-seulement la moitié de la galerie des Hommes illustres, confiée d'abord à Champagne, mais encore toutes les peintures de la chapelle. Le cardinal n'avait d'abord rien su de ces empiétements de Vouet, et s'il les toléra c'est que Champagne les avait tolérés lui-même sans mot dire. L'infatigable Vouet demanda



LA MÈRE AGNÈS ET LA SŒUR CATHERINE DE CHAMPAGNE

et obtint encore de faire le portrait du cardinal; mais il ne réussit que médiocrement, et au dire de Félibien, Richelieu n'en fut point satisfait. Bien qu'il eut été peint plusieurs fois par Philippe de Champagne, tantôt dans de grands tableaux allégoriques, tantôt seul avec sa barrète sur la tête, le cardinal voulut avoir son portrait une fois de plus de la main du même peintre. Pendant qu'il posait devant Champagne, Richelieu lui demanda ce qu'il fallait penser des ouvrages et du talent de Vouet. Champagne parla de Vouet comme d'un fort habile homme et en excellents termes. Le cardinal, à qui Vouet disait beaucoup de mal de ses confrères, ne put s'empêcher d'en avertir Champagne et de lui dire : « qu'il ne devait pas faire plus d'état de Vouet que Vouet n'en faisait des autres peintres. »

Ce portrait ne fut pas le dernier qu'il fit de l'Éminence rouge, comme on disait alors, ni le dernier travail qu'il eut à exécuter pour elle. En 1640 le cardinal posa de nouveau, et cette fois Champagne mit dans son œuvre tant de dignité, tant de ressemblance ou pour mieux dire tant de caractère, que Richelieu le pria

de retoucher tous les portraits antérieurs d'après celui-là. Ce fut à la même époque environ que le cardinal, qui avait fait bâtir la belle église de la Sorbonne et qui en avait posé lui-même la première pierre, le 15 mai 1635, confia la décoration des pendentifs du dôme à Philippe de Champagne, lequel y peignit les quatre *Pères de l'Église*. Le roi, la reine et le dauphin, qui devait être Louis XIV, furent peints dans ce temps-là. Le *Portrait de Louis XIII* en pied, de grandeur naturelle, qui se voit aux galeries du Louvre, est un ouvrage fort remarquable, mais toujours un peu froid et compassé. Il n'y a là sans doute ni la verve de Rubens ni l'élégance de Van Dyck; cependant c'est une figure qu'on n'oublie pas facilement, tant la peinture en est serrée, l'aspect franc et l'attitude digne. Le génie ailé qui couronne le monarque est d'un beau jet, bien qu'on y désirât plus de légèreté

J'arrive à un des plus célèbres tableaux de Champagne, *la Cène*, qu'il peignit pour le maître-autel de l'église de Port-Royal de Paris et dont il fit présent à ce monastère. Après Léonard de Vinci, qui avait fait de *la Cène* un des chefs-d'œuvre de la grande peinture, et presque en même temps que Nicolas Poussin, Champagne traita le sujet de l'Eucharistie, mais dans un tout autre sentiment et sans se proposer le problème historique résolu par Nicolas Poussin, celui de savoir comment les anciens se couchaient à table, *incumbebant mensæ*. Les apôtres sont rangés en nombre égal à la droite et à la gauche du Christ, qui est vu de face et occupe le centre de la composition comme dans *la Cène* de Léonard. Mais autant il y a d'animation dans le tableau du peintre florentin, autant celui de Philippe de Champagne est tranquille et contenu. Cette parole du maître : « *Unus vestrum me traditurus*..... » doit porter le trouble dans l'âme des saints convives, et la variété des caractères doit naturellement se trahir par les nuances du geste et la diversité des attitudes. C'est ce qui éclate dans le tableau de Léonard de Vinci, où les figures se groupant trois par trois, comme il arrive le plus souvent à des convives, offrent une agréable symétrie à travers l'apparent désordre de leurs mouvements. Au contraire, *la Cène* de Philippe de Champagne est d'une gravité calme qui étonne et fait penser beaucoup plus qu'elle n'émeut. Les apôtres y sont, pour ainsi dire, juxta-posés; leurs tranquilles visages laissent voir une sérénité qui du reste n'est pas sans grandeur. On sent que le peintre a respiré les rigides parfums du jansénisme, et l'on est heureux de retrouver dans la physionomie des douze pêcheurs, commensaux du Christ, les traits des pénitents de Port-Royal. Il est de tradition que le peintre janséniste y représenta, sous la figure des apôtres, les traits des plus fameux solitaires de Port-Royal. Rien n'est plus vraisemblable au premier abord, et après vérification rien n'est plus certain. L'abbé Grégoire, qui a écrit un livre touchant *les Ruines de Port-Royal*, et qui connaissait à fond l'histoire des solitaires, affirme que Champagne les peignit en apôtres dans son tableau de *la Cène*. Il est donc plus que probable que cette tradition est consignée quelque part dans les innombrables écrits sur Port-Royal, et M. Sainte-Beuve, en ces matières si compétent, s'exprime à cet égard d'une manière positive[1], et la question en vaut la peine. Il n'est pas indifférent de savoir que les illustres pénitents, dont les idées, les sentiments et les actes composent une des grandes phases de notre histoire, sont tous réunis en un même tableau sous le même jour. Pour nous, après avoir examiné attentivement les figures du tableau et les avoir comparées aux portraits gravés par Morin d'après Philippe de Champagne, nous avons positivement reconnu à la gauche du Christ l'abbé de Saint-Cyran, à sa droite la ressemblance d'Antoine Lemaître tenant la place de saint Jean; à la droite de saint Jean, la physionomie de Robert Arnauld d'Andilly, et au coin de la toile du même côté, le profil incontestable de Blaise Pascal. En s'entourant de tous les moyens de vérification, on retrouverait un à un et facilement tous les autres, car si le peintre a reproduit dans sa composition les têtes de Saint-Cyran, de Pascal et d'Arnauld, nul doute qu'il n'ait suivi jusqu'au bout sa pensée, pensée de reconnaissance et d'affection, d'autant que parmi les solitaires de Port-Royal, ceux qui ont laissé un nom sont précisément au nombre de douze : Saint-Cyran, A. Lemaître, de Séricourt, de Sacy, Nicole, Hamon, Lancelot, Fontaine, Lenain de Tillemont, Dufossé, Arnauld d'Andilly et Pascal.

Deux mois après la mort de Richelieu, qui avait si cruellement persécuté Saint-Cyran et l'avait

[1] Voyez, dans son livre sur *Port-Royal*, le discours préliminaire, où il juge d'ailleurs très-sainement le peintre.

retenu cinq ans prisonnier à Vincennes, les Jansénistes du grand monde obtinrent l'élargissement de leur chef suprême. Ce fut une joie immense et à Port-Royal et parmi les fidèles de la maison. On remarqua que Richelieu était mort le jour de la fête de Saint-Cyran. L'homme qui, du fond des cachots de la Bastille, avait dirigé Port-Royal, en fut le souverain absolu quand il en fut sorti. Sur un signe de lui se convertit Antoine Arnauld, le grand Arnauld. Ce fut sa plus mémorable conquête que cette âme austère et ardente. Tout se groupa autour de lui dans cette année de sa délivrance, qui fut celle de sa mort. Philippe de Champagne peignit alors ce portrait deux fois précieux que possède aujourd'hui M. Duvergier de Hauranne, descendant de la famille que Saint-Cyran illustra. Nous ne le connaissons que par les trois gravures qui en ont été faites et dont celle de Morin est en même temps la plus fine et la meilleure. Énergique jusqu'à la rudesse, fin jusqu'à la ruse, entier et imposant, pénétrant et impénétrable, tel Philippe de Champagne le représente dans ce beau portrait. Le front est vaste, richement développé, mais inégal et capricieux. L'œil est tout près du sourcil. La bouche est pendante; le menton est fort, plein de ténacité : c'est celui d'un homme absolu et résolu. Quelques mois plus tard, nous eussions été privés de ce beau portrait, et ce serait une grande lacune dans notre galerie de Port-Royal. Saint-Cyran, sorti de Vincennes le 6 février 1643, mourut au mois d'octobre de la même année. C'est dans l'intervalle que Champagne le peignit.

A ce contact perpétuel avec les grands personnages de Port-Royal, Philippe de Champagne, naturellement pieux, était devenu d'une dévotion austère. On raconte que, bien qu'il fut très-lié avec M. Poncet, conseiller à la cour des aides, il ne voulut jamais travailler un dimanche au portrait de sa fille qui devait faire profession le lendemain aux Carmélites, et qui n'avait plus que ce jour-là pour se laisser voir. Un tel homme dut puiser dans le fond même de ses convictions intimes ces expressions extraordinaires que l'on remarque dans certaines peintures de lui, notamment dans celles qui ne lui étaient point commandées pour l'ornement des palais ou des églises, mais que lui inspirait le monde environnant des jansénistes et la fréquentation de la grande Angélique ou de la mère Agnès. Il avait auprès de lui, depuis la mort de son fils, un de ses neveux, nommé Jean-Baptiste Champagne, qu'il fit venir de Bruxelles et qui était arrivé en 1643, l'année même et le jour où Louis XIV fut proclamé roi. Le duc d'Orléans, qui hérita le Luxembourg de sa mère Marie de Médicis, avait conservé à Champagne le logement dont il jouissait depuis plus de quinze ans dans ce palais; mais, lorsque Madame y vint habiter, le peintre quitta le Luxembourg et alla s'établir avec son neveu dans l'Ile Notre-Dame où il avait une maison. « Les premiers tableaux qu'il y fit, dit Félibien, furent « ceux de la chapelle de M. Tubœuf aux Pères de l'Oratoire de la rue Saint-Honoré. Il fit ensuite plusieurs « portraits du roi et de la reine régente, qui lui ordonna de peindre dans son appartement du Val-de-Grâce « plusieurs sujets de la vie de saint Benoit, auxquels Sa Majesté prenait plaisir à le voir travailler toutes les « fois qu'elle allait à ce monastère. »

Lors de la fondation de l'Académie de peinture, en février 1648, Champagne fut naturellement désigné pour en être, et il accepta volontiers de prêter son concours à une institution dont il augurait un grand bien. Quand, plus tard, il fut nommé recteur, il montra dans cette charge un désintéressement admirable « faisant part de ses émoluments à ceux qui en avoient besoin, et ne les voulant recevoir que pour en faire du bien à d'autres. » Cette vie douce, tranquille, honorable, tout entière aux graves pensées et aux préoccupations de l'art chrétien, se termina le 12 août 1674. Philippe de Champagne fut inhumé dans l'église Saint-Gervais qui était sa paroisse, car, après avoir quitté l'Ile Notre-Dame pour se loger au faubourg Saint-Marcel à côté de sa chère abbaye de Port-Royal, il avait été contraint, lors des guerres de la Fronde, de regagner l'intérieur de la ville, et était venu terminer ses jours dans une maison qu'il avait achetée derrière le petit Saint Antoine. La mère Angélique lui consacra dans le *Nécrologe* de Port-Royal une courte notice où on remarque les lignes suivantes : « Il a toujours été (*Philippe de Champagne*) fort attaché à ce monastère où il avait une fille religieuse et dont il avait épousé les intérêts qu'il a soutenus en toute occasion, souvent même au préjudice des siens et de sa propre tranquillité. Il a donné à notre maison plusieurs autres marques encore plus effectives de l'affection qu'il lui portait, en lui faisant présent de plusieurs tableaux de piété et lui léguant 6,000 livres d'amendes. »

La gloire de Philippe de Champagne est d'avoir été le peintre ordinaire de Port-Royal et de se rattacher ainsi à un des plus célèbres mouvements qui se soient opérés en France dans l'ordre des idées religieuses. Le jansénisme fut, pour ainsi parler, une renaissance chrétienne comme le seizième siècle avait été une renaissance du paganisme. Cette phase mémorable de nos annales se traduisit dans la théologie et les lettres, par les livres de Saint-Cyran, d'Arnauld et de Pascal; dans la poésie, par les chants d'*Esther* et les vers d'*Athalie*; en peinture, par les tableaux de Philippe de Champagne et ses paysages représentant les solitudes où se retiraient les *Pères du désert*. Lesueur et Champagne se ressemblent par ce côté de la dévotion et de la foi; mais l'austérité de Lesueur est suave et tendre comme celle de saint François de Sales et de Fénelon; l'austérité de Philippe de Champagne est profonde, grave et rigide comme celle de la mère Angélique et du grand Arnauld.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

Le Musée du Louvre renferme dix-sept tableaux de Champagne, pour lesquels nous renvoyons au catalogue.

Le Musée de Bruxelles. — On y compte aussi dix-sept tableaux du maître, dont deux portraits.

Galerie de Florence. — Un *portrait* d'homme vêtu de noir, et *Saint Pierre* appelé par Jésus-Christ.

Galerie Pitti à Florence. — Autre *portrait* d'homme.

Galerie Belvédère (à Vienne). — *Adam et Ève* pleurant la mort d'Abel, dont la tête est couchée sur les genoux de sa mère. *Philippe de Champaigne Faciebat. A°. 1656.*

*Une femme blessée* qui se meurt. Elle est assise à terre et repousse avec douleur son enfant qui voudrait téter.

Vente Julienne, 1767. — *La Fraction du pain.* Notre-Seigneur à table avec ses disciples, toutes les figures sont de face ou de profil. 400 livres.

Vente Lalive de Jully, 1770. — Moïse tenant les tables de la loi. Il est représenté de face, à mi-corps et de grandeur naturelle. C'est le tableau que Nanteuil et Gérard Edelinck ont si bien gravé. 1,481 liv.

Vente Mariette, 1775. — Trois portraits d'hommes faits avec soin et précision aux trois crayons. De plus, la sépulture donnée à deux saints dans une même bière, dessin au pinceau trempé dans l'encre de Chine. 88 liv.

Vente prince de Conti, 1777. — *La Fraction du pain.* C'est le tableau qui avait figuré dans la vente Julienne. Il a été adjugé ici au prix de 2,390 liv.

*Saint Jérôme en méditation.* — Ce tableau est peint sur une toile de trente pouces sur deux pieds. 100 liv.

Vente Robit, 1801. — *Jésus-Christ* au milieu des apôtres, dans un magnifique paysage. On y compte vingt-deux figures variées d'attitudes et d'expressions, tableau capital. 2,090 francs.

*Portrait en pied du cardinal de Richelieu.* Morceau de caractère et de la belle manière du maître. 251 francs.

Vente cardinal Fesch, 1845. — *L'Annonciation.* La Vierge debout entend la déclaration de l'ange qui indique de la main droite, dans le haut du tableau, la présence du Saint-Esprit. Tableau gravé par Pitau. 570 scudi, soit 3,100 francs.

*Le même sujet.* La Vierge, ici, est à genoux, l'ange a les ailes déployées; il tient une branche de lis, il est vêtu d'un manteau violet sur une tunique vert-jaunâtre. 185 scudi.

*Vision de saint Joseph.* L'ange Gabriel, planant au-dessus de lui, lui montre d'une main le ciel et de l'autre la Vierge agenouillée. Ce tableau se trouvait autrefois, ainsi que le précédent, dans l'église des Pères de l'Oratoire. 117 scudi.

*Autre vision de saint Joseph.* C'est la première pensée de la composition qui précède. 65 scudi, soit 350 fr. environ.

*Jésus en croix.* Le Sauveur expire au milieu des ténèbres en levant les yeux au ciel. Ce tableau est sans doute celui qui ornait autrefois la chapelle des Chartreux, à Paris. 160 scudi.

*Le Christ mort.* Son corps inanimé repose sur les genoux de la Vierge, qui l'enveloppe d'un linceul. 66 scudi.

*Moïse tenant les Tables de la loi.* C'est le tableau qui provenait de la vente Lalive de Jully. Il avait passé depuis dans la galerie Praslin. 255 scudi, soit 1,400 fr. environ.

*Saint Bruno.* Il est à mi-corps, à genoux et en prière devant un morceau de roc sur lequel est posée une tête de mort qui lui sert de pupitre. 86 scudi, soit 460 fr. environ.

*Portrait du cardinal Richelieu.* Il est debout, la main gauche appuyée sur un livre, faisant de l'autre un geste expressif. 75 scudi, soit 400 fr. environ.

*Ecce Agnus Dei.* La scène se passe sur les bords du Jourdain au milieu d'un beau paysage orné de fabriques et terminé par des montagnes. 182 scudi, soit environ 1,000 fr.



*École Française.* *Histoire, Portraits.*

# NICOLAS MIGNARD

NÉ EN 1606. — MORT EN 1668



« Dans les appartements bas des Tuileries, dit Félibien, vous verrez de l'ouvrage de M. Mignard. Ce sont des sujets allégoriques ingénieusement inventés, travaillés avec beaucoup d'exactitude et de propreté. Vous n'y trouverez point cette force de génie qui saisit, cette chaleur d'imagination qui enflamme, cette vivacité de poésie qui, dans de pareils sujets, aurait été si convenable. L'auteur manquait de feu, et ses ouvrages s'en ressentent. D'ailleurs, vous y remarquerez une sorte d'élégance et de grâce qui vous plaira sûrement. »

Voilà une excellente appréciation et faite par un homme qui s'y connoissait. Nicolas Mignard est, en effet, un peintre dépourvu de chaleur et de vivacité, et c'est en quoi il ressemble à Pierre Mignard, son frère. Natifs de Troyes en Champagne, les Mignard étaient fils d'un capitaine des milices bourgeoises qui, leur croyant des dispositions pour la peinture, les envoya à Fontainebleau étudier les ouvrages du Primatice et les sculptures antiques, marbres ou moulages, qu'on y avait réunis depuis près d'un siècle. Nicolas, qui était l'aîné, avait précédé son frère dans ce voyage, et de Fontainebleau, il s'était mis en route pour l'Italie; mais il fut retenu quelque temps à Lyon par des travaux que des particuliers lui commandèrent. « De là il passa à Avignon, à dessein de s'embarquer à Marseille, mais il fut encore retenu pendant six semaines, et, lorsqu'il était sur le point d'en partir, M. de Montréal, l'un des principaux seigneurs de ce pays, l'obligea

par beaucoup d'honnêtetés et de conditions avantageuses à retarder son voyage, et à demeurer chez lui pour peindre la galerie d'une maison considérable qu'il avait nouvellement fait bâtir. Il est vrai que Mignard s'engagea avec d'autant plus de facilité à ce seigneur, qu'il était déjà attaché d'inclination à une jeune fille d'Avignon dont il était devenu amoureux, de sorte qu'il entreprit cet ouvrage, où, dans une suite de tableaux, il représenta le roman de Théogène et de Cariclée. » Ces peintures renfermaient des allusions délicates à la jeune fille qu'il aimait, qu'il avait demandée en mariage et qui lui était promise. Mais quelle que fût son impatience de s'unir à elle, Nicolas Mignard voulait s'en rendre plus digne en se perfectionnant dans son art, et, comme dit Félibien, sa nouvelle passion n'empêchait pas celle qu'il avait d'aller à Rome. Il résolut donc de partir avec l'agrément de sa fiancée, qui était flattée de l'espérance de le voir revenir d'Italie plus habile et plus maître. Une occasion favorable s'offrait, du reste : le cardinal de Lyon, frère du cardinal de Richelieu, passant par Avignon pour se rendre à Rome, où il était envoyé à l'occasion de la mort du pape, était venu se loger justement chez M. de Montréal, qui lui avait présenté Mignard, et le lui avait si vivement recommandé, que Son Éminence, le prenant à sa suite, consentit à l'emmener avec elle jusqu'à Rome. Nicolas y trouva son frère, qui déjà s'y était établi ; mais la joie qu'ils eurent à se revoir ne fut pas de très-longue durée. En visitant les monuments de Rome et les fresques des grands peintres, Nicolas Mignard avait toujours présente à l'esprit la jeune fille qui, pour l'épouser, n'attendait que son retour, et si tant de beaux ouvrages contribuaient à épurer la délicatesse naturelle de son goût, c'est qu'il les étudiait en vue de se montrer à elle sous un jour plus favorable et avec le prestige d'un talent qui aurait grandi à l'ombre des maîtres.

C'est une des plus belles choses de Rome que la galerie Farnèse, un des chefs-d'œuvre de la peinture décorative. Aussi n'est-il pas surprenant que dans une époque où tout le monde, à l'exception du Poussin, avait perdu la notion du grand style, nos artistes se soient si fort attachés à cette manière d'Annibal Carrache, qui, sans être sublime comme la manière de Michel-Ange, ni expressive et divinement gracieuse comme celle de Raphael, était pourtant si fière encore, si magistrale et si savante. Les deux Mignard en furent tellement frappés, qu'ils en firent l'objet préféré de leurs études. Après avoir peint ou seulement dessiné les plus beaux morceaux de cette galerie Farnèse que son frère, Pierre Mignard, copia dans son entier pour le cardinal de Lyon, Nicolas en fit à Rome quelques eaux-fortes, parfaitement senties, d'une pointe mâle et ferme, et dans ce système de travaux savoureux, transparents et nourris qui fut plus tard celui des Audran [1]. Il ne demeura, du reste, que deux ans à Rome, car « les tendresses de son cœur, s'opposant aux plaisirs de l'esprit, lui firent attendre avec impatience le temps qu'il s'était prescrit, qui ne fut pas sitôt arrivé, qu'il retourna en Provence, où il conclut son mariage, au grand contentement de tous ses amis, qui souhaitaient avec passion de le voir fixé en ce pays-là. Il y avait déjà vingt ans qu'il y était établi, lorsque le roi passa par Avignon, en 1659, pour son mariage avec l'infante d'Espagne. Comme toute la cour y séjourna trois semaines, le cardinal Mazarin, qui avait été vice-légat d'Avignon, et qui, pendant son gouvernement, avait connu Mignard et l'avait honoré de son affection, se souvint de lui et l'envoya chercher. Après lui avoir donné beaucoup de marques d'estime, il désira de voir ses derniers ouvrages, et en fut si content, qu'il souhaita d'avoir une seconde fois son portrait de sa main. Je vous laisse à penser si Mignard fut bien aise d'une occasion si avantageuse, qui ne pouvait que le rendre encore plus considérable dans

[1] Ce qui rend probable que Nicolas Mignard commença de graver à Rome ses belles pièces d'après Annibal Carrache, c'est qu'il en est une qui, exceptionnellement, se trouve datée d'Avignon... *Avenione* 1637. Il est vrai que les autres ne portent aucune indication de lieu. Du reste, cette histoire des Mignard est remplie d'obscurités, du moins quant aux dates. D'après la notice de Lépicié, imprimée dans les *Mémoires inédits sur les Artistes français*, Nicolas Mignard ne serait allé à Rome qu'en 1644 ; mais d'une part, la date de ses eaux-fortes d'après Carrache, d'autre part, l'assertion positive de Félibien, qui dit qu'en 1659, Nicolas était établi à Avignon depuis vingt ans (le mot *établi*, dans la circonstance, veut dire marié), prouvent clairement que le voyage de Mignard à Rome a dû avoir lieu vers 1636. Sur la fin de l'année suivante, Mignard était déjà de retour à Avignon. Il est vrai qu'il s'est marié en 1638, puisqu'il eut un fils en 1639. Ainsi la version de Félibien est la meilleure. Quant au voyage du cardinal de Lyon, il dut avoir lieu en 1644, à l'occasion de la mort du pape Urbain VIII. D'où il résulte que si Nicolas Mignard est allé à Rome avec le cardinal de Lyon, cela ne peut être vrai que d'un second voyage, ce qui mettrait d'accord Félibien et Lépicié.

la province. Il obéit, en effet, aux ordres de Son Éminence, et le roi et la reine, qui virent ce dernier ouvrage, avouèrent qu'il ne se pouvait rien faire de mieux, et résolurent d'appeler Mignard à Paris aussitôt que Leurs Majestés seraient de retour. »

Nous ne connaissons pas même par la gravure le portrait que fit alors Nicolas Mignard du cardinal Mazarin, mais nous savons par l'auteur des *Entretiens* que cinq ou six seigneurs de la suite du jeune roi, soit par un mouvement spontané, soit pour être agréables au cardinal en l'imitant, se firent peindre par Mignard, mais la cour ne devait séjourner que trois semaines à Avignon, le peintre ne put achever que les têtes de ses modèles,



PORTRAIT DU COMTE D'HARCOURT

et dut terminer le reste après leur départ. Au nombre des personnages dont il fit le portrait, se trouvaient sans doute le secrétaire des commandements de la reine, Guillaume de Brisacier, le cardinal de Bouillon, duc d'Albret, et Henri de Lorraine, comte d'Harcourt. Gravés par Antoine Masson, ces divers portraits sont justement ceux qui passent pour les chefs-d'œuvre de son burin mâle, souple, raffiné et d'une téméraire élégance. Et cette circonstance remarquable, elle est entièrement à l'honneur de Nicolas Mignard. En effet, si les bizarreries de Masson, si les trop hardies évolutions de sa taille sont les défauts qu'on peut reprocher à sa manière, cela tient uniquement au traducteur, mais non au caractère de l'original qu'il traduit. Au contraire, il est rare que les qualités d'une belle gravure ne dépendent pas directement des qualités du peintre que le graveur a interprété. Les belles estampes, en général, ont été faites d'après les meilleurs tableaux. On peut donc affirmer, d'après Masson, l'excellence des portraits de Brisacier, du cardinal de Bouillon et du comte

d'Harcourt. Ce dernier surtout est célèbre à juste titre sous le nom du *Cadet à la Perle*, nom qu'on lui a donné à cause d'une perle qu'on lui voit à l'oreille gauche, et qui a été complaisamment et merveilleusement rendue par le graveur. La hauteur ou plutôt la dignité du commandement, la fierté de race, le tempérament du soldat dominé par le courage tranquille du capitaine, sont les accents caractéristiques de ce portrait fameux.

Mandé à la cour par une gracieuse lettre de cachet, Mignard se rendit, aux frais de l'État, à Fontainebleau, et y fut présenté au roi par le cardinal. « Il se préparait à travailler, lorsque Son Éminence tomba malade de la maladie dont il mourut, en mars 1661, au château de Vincennes. Cette mort mit le deuil à la cour, qui revint à Paris, où, quelque temps après, Mignard commença de peindre les portraits du roi et de la reine. Le portrait du roi, peint en 1661, est celui que Nanteuil a gravé. Le jeune monarque est représenté couvert de son armure sur laquelle passe l'écharpe blanche qui cache en partie le cordon bleu. Louis XIV fut si content de ce portrait qu'il en commanda au peintre plusieurs répétitions qu'il destinait aux souverains étrangers. Cependant, pour ne pas laisser oublier qu'il était peintre d'histoire, Nicolas Mignard fit deux grands tableaux pour la chartreuse de Grenoble : il y représenta le martyre que plusieurs chartreux endurèrent en Angleterre, sous le règne de Henri VIII, et bientôt après il fut chargé de peindre au palais des Tuileries le petit appartement bas qui regarde sur le jardin. Nicolas Mignard y figura Louis XIV sous les traits d'Apollon dans un système d'allégories, ingénieusement composées et sagement peintes, où le Dieu de la lumière reparaît plusieurs fois : ici, environné des saisons, là, tirant vengeance des Cyclopes et des filles de Niobé, plus loin, distribuant des couronnes aux muses de la poésie, de la peinture et de la musique. »

Peintre abondant, facile et gracieux, habile praticien, bien qu'il peignît de la main gauche, Nicolas Mignard eut à peu près toutes les qualités et tous les défauts de son frère. Pour se distinguer de lui, du reste, il prit le titre de Mignard d'*Avignon*, par opposition à celui de Mignard le *Romain*. Comme son frère, il mérita les honneurs de l'Académie royale, et il mourut en 1668, directeur de cette compagnie, qui lui fit faire un service solennel dans l'église des Feuillants. Il laissait deux fils, dont l'un, Paul Mignard, fut architecte, l'autre, nommé Pierre, a été de l'Académie de peinture.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

Nicolas Mignard a gravé à l'eau-forte neuf estampes, dont huit d'après Annibal Carrache; toutes ces pièces sont décrites dans le premier volume du *Peintre-Graveur français*, de M. Robert Dumesnil. En voici l'indication sommaire.

1. — *Loth et ses filles*. Dans la marge, à droite : *N. Mignard pinx. et sculp.* 11 pouces sur 10.

2 à 9. — Huit pièces d'après Annibal Carrache.

1. *L'enlèvement de Ganymède*. Dans la marge, à gauche, on lit : *Anib. Carracius inv. pinxit Romæ. N. Mignard sculpsit.* 7 pouces sur 5. Les premières épreuves sont avant le nom de Langlois et les secondes avec le nom de Mariette.

3 à 8. — Six pièces d'après les peintures du cabinet Farnèse.

2. *Hercule entre le vice et la vertu*. A gauche, dans un encadrement : *Hannibal Carracius*, an D.MDCVIII, et à droite, dans un autre : *Nicolas Mignard*.. an D.MDCXXXVII. 12 pouces sur 11.

3. *Hercule se reposant de ses travaux*. Dans les angles du bas, à gauche, : *Annib. Carratius inventor*, et à droite : *N. Mignard sculp.* 9 pouces sur 7.

4. *Ulysse chez Circé*. Au-devant de la première colonne, à gauche, dans un encadrement : *Hannibal Carratius*. 16 pouces sur 9.

5. *Ulysse bravant le chant des sirènes*. Dans la marge, à gauche, les noms de *Mignard* et de *Carrache*. Même dimension que la pièce précédente.

6. *Persée tranchant la tête de Méduse*. Dans la marge, à gauche, on lit les noms d'*Annibal Carrache* et de *Mignard*. Même dimension que le nº 4.

7. *Anfinomus et Anapias*. A gauche, dans un encadrement, le nom d'*Annibal Carrache*; à droite, dans un autre, celui de *Mignard*. Même dimension que le nº 4. On connaît trois états de ces six planches : le premier, avec l'adresse de *François Langlois*; le deuxième, avec celle de *P. Mariette*, au troisième, l'adresse est effacée.

8. *Le Triomphe de Bacchus*. Sur la terrasse, à gauche, on lit : *A. Carr. in.*, et à droite, *Mignard scu.* 20 pouces sur 10. Les premières épreuves sont avec le nom de Lelond, et les deuxièmes, avec celui de *Drevet*.

LE MUSÉE DU LOUVRE ne renferme aucun tableau de Nicolas Mignard.

Il n'est pas à notre connaissance que des tableaux de Nicolas Mignard aient jamais passé dans quelque vente publique.

Nous reproduisons la signature de Nicolas Mignard calquée avec soin sur les registres de l'Académie.

mignard.

Impr. Bénard et Cie rue Damiette, 2.



*École Française.* *Histoire.*

# LAURENT DE LA HYRE

NÉ EN 1606. — MORT EN 1656.



« *Nous naissons tous originaux, nous mourons tous copies*, » dit Montaigne, et ce n'est pas impunément, en effet, que l'homme vient dans la vie à tel ou tel moment de l'histoire. Pour ne parler que des artistes et de ceux qui ont laissé un nom, combien en est-il, parmi eux, qui n'aient pas accepté les conditions de leur temps, les goûts de leur nation et même de leur province? Parfois, il est vrai, le génie a pu se dégager de ces entraves, s'affranchir et s'affirmer; mais le talent et, à plus forte raison, la simple médiocrité sont condamnés à les subir. Le peintre qui nous occupe n'était pas même de ceux qui naissent originaux. C'est assez dire combien il est malaisé de retracer sa physionomie, qui se compose de nuances presque insaisissables, comme celle de tous les hommes qui ont habité les régions tempérées de l'art et de la pensée.

Laurent de La Hyre était un enfant de Paris, comme on dit de nos jours: il naquit en 1606, le 27 février, et fut baptisé en la paroisse de Saint-Germain-l'Auxerrois. « Son père s'appeloit Étienne (natif aussi

« de Paris), qui étudia la peinture dans sa jeunesse, et ayant eu occasion de passer en Pologne, il y fit « plusieurs ouvrages considérables. Ensuite, étant revenu à Paris dans les premières années de ce siècle, « et ayant trouvé que les actes dont il faisoit profession n'étaient pas recherchés dans ce temps-là, il acheta « une charge qu'il exerça jusqu'à la fin de sa vie. Il ne laissoit pourtant pas de peindre pour son divertissement, « et ses tableaux etoient de médiocre grandeur et représentoient de grandes histoires comme celle des « Scipion... Il se maria ensuite à la fille d'un bourgeois de Paris, nommé Philippe Humbelot, dont il eut « beaucoup d'enfants; le premier fut Laurent dont nous parlons ici.[1] »

Tous les enfants d'Étienne La Hyre, cinq filles et deux fils, apprirent le dessin, mais par manière d'amusement Leur père ne désirait pas que Laurent étudiât la peinture ni qu'il *fût d'église*. Il le dirigea donc vers les mathématiques; mais l'ayant vu un jour qui dessinait une petite figure de son invention, il le laissa libre de suivre le penchant qui paraissait lui être naturel. Il lui donna des dessins de maîtres à copier, et il lui fit apprendre avec soin la perspective et l'architecture, deux genres d'études qui sont presque accessoires pour un peintre, mais auxquels Laurent sut donner une importance inusitée par le parti qu'il en tira.

Depuis que le Primatice avait si magnifiquement décoré le château de Fontainebleau, il était d'usage que nos jeunes artistes allassent étudier ses peintures. Fontainebleau était pour ainsi dire le Vatican de la France. Laurent de La Hyre s'y rendit comme les autres, et semblable à tous les hommes de second ordre qui sont d'autant plus aptes à s'approprier les idées d'autrui qu'ils sont moins capables d'en créer eux-mêmes, il prit très-facilement la manière de l'abbé de Saint-Martin (on appelait ainsi le Primatice). Il dessina dans cette manière plusieurs suites d'histoires qui se trouvaient au siècle dernier entre les mains de Mariette; mais son père ne le trouvant pas sans doute suffisamment habile, le fit entrer au retour chez George Lallemant, peintre qui a eu de la réputation et qui n'en méritait guère, bien qu'il ait eu l'insigne honneur de compter un instant Nicolas Poussin au nombre de ses élèves. La Hyre ayant appris peu de chose chez Lallemant, le quitta bientôt pour travailler en son particulier, et il termina là son éducation, se croyant, par le voyage de Fontainebleau, dispensé du voyage d'Italie.

Sur ces entrefaites arriva de Rome Simon Vouet, qui allait être nommé premier peintre du roi et qui allait devenir en France l'arbitre souverain des arts sous le règne de Louis XIII, comme le fut plus tard Charles Le Brun sous le règne de Louis XIV. On lui donnait alors avec conviction ce titre de chef de l'École française que beaucoup de biographes lui ont conservé par pure routine; on disait de lui ce qu'un vers fameux a dit d'un de nos poëtes : *Enfin Malherbe vint et le premier en France...* « C'était une espèce de nécessité, dit Mariette, de peindre et de dessiner comme Vouet, si l'on voulait se faire estimer, et de là vient que son école devint si florissante. De La Hyre fut presque le seul qui ne se laissa pas entraîner à ce torrent. Sa manière était fort différente; mais elle avait aussi ses approbateurs. Il n'avait pas l'art de composer en aussi grand maître que Vouet. Il n'était guère plus recherché que lui dans son dessin, et l'on peut même dire qu'il ne connaissait point ce que c'était que de donner du mouvement à ses figures et de les rendre flexibles; mais il peignait agréablement et avec beaucoup de soin. Ses tableaux étaient ornés de paysages et de morceaux d'architecture qu'il traitait parfaitement bien et dans toutes les règles de la perspective, dont il avait fait une étude particulière. »

Un des premiers ouvrages de La Hyre fut une suite de dessins représentant le *Martyre des douze apôtres*, qu'il avait composés dans l'intention de les graver à l'eau-forte. Mais ayant trouvé que l'ordonnance d'un de ces derniers, le *Martyre de Saint-Barthélemy*, se prêtait à une exécution en grand, il en fit un tableau qu'il exposa en public le jour de la Fête-Dieu. *Exposer* est bien le terme qui convient aux ouvrages des artistes comme aux enfants abandonnés : on ne sait guère quel sort les attend. Le tableau de La Hyre était monté en couleur : il fit sensation[2]. Ceux qui étaient en possession de s'y connaître en parlèrent avec éloges

[1] *Abecedario de P. J. Mariette.* Cette notice de La Hyre est calquée sur celle qu'en avait déjà écrite Félibien et qui fut trouvée parmi ses papiers, comme Mariette le dit lui-même à la fin de sa notice.

[2] Mariette nous apprend que ce tableau de *Saint Barthélemy* fut conservé par La Hyre jusqu'à sa mort, et que son fils Philippe

et recommandèrent le peintre à des personnes de qualité qui le prirent sous leur protection. La Hyre fut dès-lors un peintre bien posé dans son quartier comme un habile négociant peut l'être dans le sien. Les Capucins du Marais du Temple, où il demeurait, lui confièrent la décoration de leur église, et il débuta par y peindre au maître-autel une *Nativité*. « Il continua, dit Guillet de Saint-George, par les trois chapelles qui sont à gauche en entrant. La première est consacrée à saint Pierre, et il y a peint la Vierge élevée dans la gloire et environnée de plusieurs anges qui ont au-dessous d'eux saint Pierre, saint Jean l'Évangéliste,



SOLEIL COUCHANT.

la Madeleine et saint François, chacun exprimant une profonde vénération à l'aspect de la Vierge. Dans la seconde chapelle, qui est dédiée à sainte Anne, il a représenté cette grande sainte qui tient la Vierge d'une main et qui de l'autre main distribue des aumônes à des malades. Ensuite, dans la chapelle Saint-François, il a peint ce père séraphique dans l'état où son corps fut trouvé longtemps après sa mort par le pape Nicolas V : ce fut en 1499. Ce pape étant à Assise, et voulant satisfaire une sainte curiosité, descendit dans la voûte souterraine de l'église où le corps de saint François était enfermé ; il le trouva tout entier et sans corruption, ferme et droit sur ses pieds, les yeux entrouverts et tournés vers le ciel. Dans ce tableau, on voit que le pape lève un peu la robe du saint, et qu'il lui trouve les pieds marqués des stigmates ou plaies sacrées

professeur royal en architecture, et de l'Académie, fit présent de ce tableau à l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas. Nous l'avons vainement cherché dans cette église, aucun des ecclésiastiques qui la desservent n'en a même souvenance.

dont le sang est encore vermeil. C'est dans ce tableau que M. de La Hyre s'est peint au naturel, et comme le pape était alors accompagné du cardinal Astorgius, d'un évêque, de son secrétaire, du gardien du couvent et de trois religieux, M. de La Hyre travaillant à ces figures, a fait son portrait en représentant ce secrétaire [1]. »

Ce tableau de *Saint-François* est au Louvre, et plus que tous les autres ouvrages du peintre, il témoigne des qualités de La Hyre. La composition en est bien entendue et l'effet plein de franchise. Une lampe suspendue à la voûte du souterrain éclaire le visage émacié du saint en extase. Mais cette lampe sépulcrale fait seulement écho à la principale lumière émanant d'une torche allumée que tient l'un des religieux. Une aussi vive clarté modèle vigoureusement et met en relief toutes les figures, accentue les visages, creuse le pli de draperie et détermine les plans particuliers des mains. Les personnages les moins rapprochés du flambeau présentent naturellement des oppositions moins tranchées de lumière et d'ombre, et la dernière figure est tenue éloignée par la demi-teinte qui l'enveloppe. Ce n'est pas, comme le dit Guillet de Saint-George, le secrétaire du pape qui est représenté sous les traits de La Hyre lui-même; c'est le jeune évêque dont les moustaches et la royale sont taillés à la mode du dix-septième siècle, et dont la tête est la seule qui se puisse rapporter à l'âge du peintre, lequel avait alors vingt-quatre ans; car le tableau porte la date de 1630, inscrite sur la pierre tumulaire. Sous tous les rapports, le *Saint-François* est le meilleur morceau de La Hyre. L'effet de lumière en est bien conduit, la coloration en est sobre, ferme et vraie, mais le ton des carnations dans la figure du saint ne diffère pas assez des teintes de la vie (comme l'a justement remarqué M. Guizot [2]; cependant son attitude est si roide, son corps est tellement immobile, qu'il ressemble, malgré la couleur de ses chairs, à une momie en contemplation, à un cadavre qui pense, de sorte que l'artiste a su respecter la croyance au miracle qu'il avait à peindre, tout en donnant la rigidité de la mort au héros de la légende chrétienne. Il y a, du reste, une singulière poésie dans cette idée d'une extase qui se prolongeant par delà les limites de la vie, ravit encore l'âme d'un trépassé dans la paix et le silence du sépulcre. Laurent de La Hyre semble avoir compris cette poésie, et si son tableau est peint cette fois presque avec la solidité d'un Valentin, on peut dire qu'il est senti comme un Lesueur.

Il est rare au surplus de rencontrer autant d'énergie dans les œuvres de La Hyre. On ne retrouvait guère cette qualité que dans un *Saint-Jérôme au désert*, qu'il peignit pour l'église Saint-Sépulcre, rue Saint-Denis, et qui a été gravé d'après son dessin et non par lui-même, comme l'a dit inexactement d'Argenville [3]. Les autres peintures de La Hyre sont au contraire froides et molles d'exécution autant que faibles de caractère. Et il semble qu'il ait été averti de sa faiblesse, car, s'il affecte de donner beaucoup d'importance à l'architecture, c'est pour réveiller un peu, ou plutôt pour suppléer l'intérêt qui manque à ses compositions. Personne, si ce n'est peut-être son contemporain Sébastien Bourdon, sans parler du Poussin, n'a su faire entrer aussi heureusement les ruines et les fragments d'édifices dans des sujets religieux ou profanes. Mais Bourdon s'en servait d'une façon imprévue, originale et souvent bizarre. La Hyre les employa toujours avec mesure et convenance. La frise ruinée d'un ancien temple, les colonnes abattues, les statues brisées des dieux de l'Olympe, lui composaient un fond agréable et d'autant plus riche qu'il savait gracieusement l'encadrer dans le feuillage. De tels fonds d'ailleurs répondaient à une pensée poétique. Assise mélancoliquement sur ces nobles chapiteaux couchés dans l'herbe, la Sainte Famille figurait ainsi le christianisme naissant qui allait s'élever par le sacrifice sur les débris du paganisme. Aussi bien, le motif était heureux et pittoresque, car, sur ce fond grisâtre et reposé des murailles antiques, se détachaient les vierges de La Hyre, douces vierges au teint pâle, aux chairs inanimées, à l'œil triste et languissant. Mais les solitudes où il représentait la divine enfance de Jésus-Christ, La Hyre en faisait du moins de riants paysages et souvent des campagnes enchantées. Les formes aiguës et rudes des vieux troncs effeuillés,

[1] *Mémoires inédits sur les artistes français*, tome I, page 106.

[2] *Études sur les beaux-arts en général*, par M. Guizot. Paris, 1852.

[3] *Voyage pittoresque de Paris, ou Indication de ce qu'il y a de plus beau en peinture, sculpture et architecture*, par d'Argenville. Paris, 1749.

couverts de mousse et rongés par le temps, y étaient rachetées par des masses arrondies de marronniers et de tilleuls. Les arbres *historiques*, dont La Hyre empruntait les formes à Nicolas Poussin et à Claude,



LE PAPE NICOLAS V DÉCOUVRE LE CORPS DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE MARQUÉ DES STIGMATES

les forêts sombres qu'il imitait de Fouquières, avec moins d'âpreté, rappelaient, non pas la nature réelle, mais cette nature imaginaire, idéalisée, qui venait d'apparaître alors pour la première fois dans notre École, et dont la nouveauté charmait tout le monde. Enrichi, sur le premier plan, de colonnades corinthiennes, ou fermées dans le lointain par des édifices héroïques, les paysages de La Hyre ont une telle importance que les figures y deviennent accessoires, malgré les soins qu'y a mis le peintre; et bien qu'elles aient des

noms bibliques, comme dans son tableau de *Laban cherchant ses idoles*, ou des noms qui se rattachent à la fable antique, comme dans la jolie eau-forte d'*Apollon et Coronis*, qui est sans doute la traduction d'une de ses peintures, on peut dire que c'est toujours le paysage qui triomphe. Cependant, ce faire propre et léché que les gens du monde prennent pour le beau fini, la sagesse de ses compositions, ses fraîches couleurs, avaient mis La Hyre en réputation, si bien que le corps des orfèvres le choisit à deux reprises pour peindre le *May* de Notre-Dame. La première fois, en 1635, il représenta *saint Pierre guérissant les malades par la vertu de son ombre*, et deux ans après, la *Conversion de saint Paul*. Les pièces dramatiques n'étaient point ce qui convenait au talent paisible et précieux de La Hyre, à son innocente facilité d'invention. Il laissa voir dans ces deux tableaux la peine qu'ils avaient coûtée à sa verve indocile, car il s'était beaucoup tourmenté pour ne produire que des figures de convention dans ce goût des Carrache, que d'innombrables gravures venaient de répandre en France. Mais cela n'empêcha point que La Hyre ne fût jugé un des meilleurs peintres de son temps. Il en profita pour fixer sa position, et il se maria en 1639. La gaîté de son humeur, son caractère obligeant et doux, en faisaient un mari aimable et un ami qu'on recherchait. Il avait eu fort jeune un goût très-vif pour la musique, dont il lui restait une manière agréable de chanter, et un grand amour pour la chasse, qui l'avait entretenu alerte et bien portant. Mais une fois marié, il devint casanier, assidu au travail, et se livra tout entier aux douceurs de la vie intime. Les longues soirées d'hiver, il les employait à dessiner, et il finissait avec amour ses dessins comme ses peintures. La plupart sont à la pierre noire soutenue d'un petit lavis d'encre de la Chine, recouvert de hâchures au même crayon; les plus finis sont tous au pinceau, et lui ont servi à graver. « Le pli de ses draperies, dit d'Argenville, ses caractères de têtes, la plupart sans front, les feuilles de ses arbres qui imitent les verges, dénotent suffisamment Laurent La Hyre.

Une fois en bonnes relations avec les révérends pères capucins de Paris, La Hyre devint le peintre ordinaire de leur ordre. Pour eux, dans leur couvent de la rue Saint-Honoré, il composa une *Assomption de la Vierge*, qui n'est qu'un pâle pastiche de la *Transfiguration* de Raphaël, et qui pèche également par le défaut d'unité. Les capucins l'envoyèrent ensuite à Rouen pour y décorer le maître-autel de leur église, où il peignit en 1655 une *Descente de croix* qui orne aujourd'hui le musée de la ville; de là il fut appelé à Fécamp, et dans la succursale des mêmes pères, il représenta le *Christ en croix* entouré de plusieurs figures. Ici encore le paysage, ou si l'on veut la nature, se trouvait être plus en harmonie avec le caractère de la tragédie chrétienne, que ne l'était la physionomie des personnages dont l'expression demeurait comme toujours ébauchée et insuffisante; quant aux peintures que La Hyre avait faites pour les capucins du Marais à Paris, elles attirèrent sur lui l'attention des amateurs qui habitaient le voisinage. M. Tallemant des Réaux, maître des requêtes au conseil du roi (ce même Tallemant qui est l'auteur des *Historiettes*), et M. de Montoron, qui était un des principaux fermiers généraux, s'adressèrent l'un et l'autre à La Hyre pour obtenir de lui des tableaux allégoriques propres à la décoration de leurs hôtels. Tallemant lui fit composer une suite des *Sept arts libéraux*, figures à mi-corps de grandeur naturelle, et M. de Montoron lui demanda les *Trois Grâces*. Le peintre dessina ces figures, je parle des Grâces, d'après l'idéal qu'il s'était formé de la femme, c'est-à-dire d'après un type massif, charnu et endormi, auquel il cherchait à donner de la grâce en allongeant les extrémités, en retroussant les doigts. Pour ce qui est de l'exécution, elle était soignée, tranquille et finie, mais dépourvue d'accent et de saveur.

Le cardinal de Richelieu qui aimait tant la grave manière de Philippe de Champagne, avait distingué La Hyre, son talent sage et digne et sans doute aussi la noblesse de ses idées. Ce fut lui qu'il chargea de trois tableaux dont il voulait orner la salle des gardes du Palais-Royal, *Thésée s'emparant des armes que son père Égée avait caché sous une pierre et qui devait constater la noble origine du jeune héros; Astyanax tiré du tombeau en présence d'Ulysse; Persée allant délivrer Andromède et recevant de Pallas le miroir qui lui servira de bouclier, tandis que Mercure lui attache des ailes au talon* : tels étaient les motifs que La Hyre eut à peindre pour le Palais-Royal. Mais, dès qu'on le sut en si grande faveur auprès du cardinal, les personnages élevés en dignité s'empressèrent à l'envi d'employer son talent. Le chancelier Séguier,

qui faisait d'ailleurs profession d'aimer passionnément les arts, lui commanda deux tableaux : les *Habitants de Sodome privés de la vue*, et le même *Sacrifice de Gédéon*, que La Hyre a gravé à l'eau-forte, et où se trouve une figure d'ange d'un mouvement théâtral; M. Lotier de Champy, président de la Cour des aides; M. Petit, garde des balanciers du roi; M. de Montgaubert, premier commis aux bâtiments de la Couronne; M. de Palerme, receveur-général des gabelles; M. Héliot, conseiller au Châtelet; M. le Peron, président au parlement; M. Oursel, premier commis de M. de la Vrillière, secrétaire d'Etat;



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS SERVIS PAR DES ANGES.

MM. Gobelin frères, qui ont donné leur nom à la fameuse manufacture de tapisseries; enfin M. Rolland, un des fermiers généraux, obtinrent successivement des ouvrages de Laurent de La Hyre. Les énumérer serait trop long et fatiguerait le lecteur. Qu'il nous suffise de dire que tant de travaux avaient fait assez de bruit pour donner une grande importance au nom de La Hyre. Aussi, lorsqu'il fut question en 1648, de fonder une Académie royale de peinture et de sculpture, La Hyre fut désigné l'un des premiers. Choisi d'abord comme un des douze anciens qui devaient, chacun pendant un mois, poser le modèle et diriger l'école publique, sa qualité fut convertie en 1663, en celle de professeur royal. Est-il besoin de dire qu'il en remplit les fonctions avec l'exactitude et la conscience qu'il apportait dans la pratique de son art.

Malgré le nombre de ses occupations, La Hyre trouvait encore le temps de graver à l'eau-forte d'assez jolies estampes, et dont quelques-unes témoignent d'un sentiment heureux de la grâce. On y trouve en effet des idées charmantes : ici le petit saint Jean baise les pieds du Christ, qui s'y prête avec

une adorable ingénuité, tandis que la Vierge, tristement accoudée sur une ruine, prie Dieu le Père pour Dieu le Fils. Là, ce sont des grappes de chérubins qui descendent des cieux pour offrir à Jésus des paniers de fruits. L'un d'eux est renversé à terre, et de ses deux mains il retient gracieusement un lourd panier qu'alourdissent encore des fruits abondants et magnifiques, fruits de la terre cueillis par les anges dans les jardins du Paradis. D'autres fois, ces mêmes chérubins apportent la pesante croix qui sera plantée sur le Calvaire, et l'enfant tend naïvement ses bras vers l'instrument de son supplice.... Du reste, les eaux-fortes de La Hyre sont faites d'une pointe attentive, précieuse et assez légère. Les figures y présentent des clairs étendus et larges, et elles ne sont ombrées que sur les bords avec une indication extrêmement sommaire des méplats du milieu.

Vers l'âge de quarante ans, La Hyre avait été atteint d'une sorte d'hydropisie qui le conduisait lentement au tombeau. Assez petit de taille, il était fort incommodé de son embonpoint factice et de l'enflure de ses jambes, « d'où il sortait des eaux en quantité par de petites ouvertures qui s'y formèrent. » Souvent il tombait dans de longs assoupissements, et le pinceau s'échappait de ses mains. Enfin, le 29 décembre 1656, il s'endormit du dernier sommeil « sans qu'on s'en aperçût, » dit Mariette. Il était âgé de cinquante et un ans. Il fut enterré dans l'église Saint-Eustache, sa paroisse, car il demeurait alors rue Neuve-Montmartre.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

Indépendamment des estampes gravées d'après ses tableaux par Chauveau, Rousselet, Boulanger, Daret, Lasne, Fathorne, Valée et Chevillet, Laurent de La Hyre a gravé lui-même à la pointe trente-cinq estampes qui sont décrites en détail dans le premier volume du *Peintre graveur français* de M. Robert Dumesnil.

Musée du Louvre. On y compte neuf tableaux de Laurent de La Hire.

*Laban cherchant ses idoles*. Gravé par J. Mathieu dans le Musée français.

*La Vierge et l'enfant Jésus*. Figures de grandeur naturelle. Ce tableau provient d'une église de Paris.

*L'apparition de Jésus aux trois Marie*. Figures de grandeur naturelle.

*Saint Pierre guérissant les malades avec son ombre*. Figures de grandeur naturelle. *L. De la Hire*, 1635.

*Saint Pierre guérissant les malades avec son ombre*. Esquisse du tableau précédent.

*Le pape Nicolas V, en 1449, se fait ouvrir le caveau qui contenait le corps de saint François d'Assise*. Figures petite nature. Signé : *L. De la Hire* 1630. C'est le tableau qui est gravé ci-dessus, page 5.

*Paysage*. Forme ovale.

*Paysage*. Gravé par Schrœder dans le Musée français. Signé : *De la Hire*, 1653.

*Paysage*. Gravé par Eichler dans le Musée français, signé : *L. De la Hire* 1649. Ce tableau appartint au président Lambert.

Galerie du Belvédère, à Vienne. *L'Assomption de la Sainte Vierge*.

Vente Randon de Boisset, 1777. *La Paix et la Justice*, sujet allégorique dans un beau paysage orné d'architecture; les figures sont de huit pouces de proportion. 801 fr.

Vente du prince de Conti, 1777. Un paysage dans lequel on voit des femmes qui se baignent. Ce tableau est un des plus capitaux, en son genre, qu'il soit possible de trouver de ce maître; il est peint sur une toile. 3 400 fr.

*Angélique et Médor, accompagnés de cinq amours*. Ce bon tableau est peint sur toile. 220 fr.

*Caïn qui tue son frère Abel*. Peint sur toile de quarante-quatre pouces sur soixante-trois. 124 fr.

*Deux paysages avec de l'architecture et des figures*. Toile de cinquante-sept pouces sur quarante-cinq. 510 fr.

*Abraham conduisant son fils au sacrifice; il semble parler à Isaac qui est chargé d'un fagot*. Peint sur toile. 451 fr.

Vente Julienne, 1767. Trois dessins à la pierre noire, rehaussés à la plume et lavés, dont *la Présentation de la Vierge au Temple*, et l'*Annonciation*.

Vente Mariette, 1775. *Notre Seigneur en croix ayant à ses pieds saint Jean, la Madeleine*. Dessin capital, fait au bistre et d'une touche savante. 163 fr.

L. De la Hyre a signé ses tableaux et ses eaux-fortes des monogrammes ci-dessous; nous reproduisons également sa signature académique.

LH, L.H.
L de la H

De la hyre

Imp. Bénard et Cie, rue Damiette, 2



*École Française.* *Histoire, Portraits*

# PIERRE MIGNARD (DIT LE ROMAIN)

NÉ EN 1610 — MORT EN 1695



L'abbé de Monville a écrit un livre entier sur Pierre Mignard, et cela dans un temps où les livres se faisaient avec concision et sobriété. C'est donc une rude tâche que de faire tenir en quelques pages cette longue biographie d'un peintre qui eut le pinceau à la main jusqu'à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, qui fut mêlé à tant de personnages et à tant d'affaires, qui se fit admirer à Rome comme Français, à Paris comme Romain, qui fut le rival de Lebrun, l'ami du Poussin, l'*alter ego* du poète Dufresnoy, qui peignit les plus illustres dignitaires de l'Église, le cardinal de Retz, Mazarin, Bossuet, et toutes ces femmes brillantes, Ninon de Lenclos, Lavallière, Fontanges, Maintenon, Brissac, dont le portrait est à lui seul une histoire, — qui vécut enfin dans l'intimité des plus beaux esprits et des plus grands hommes de son temps, Chapelle, Scarron, Despréaux, La Fontaine, Racine, Molière.

Il a été mis en circulation au sujet de Mignard une anecdote dont tous les livres se sont emparés. Après avoir dit que Mignard naquit à Troyes en Champagne en novembre 1610, ce qui est exact, son biographe ajoute : « Son

« père s'appelait Pierre More, nom qu'il changea dans la suite en celui de Mignard. Voici quelle en « fut l'occasion. Henri IV, qui le vit un jour avec six de ses frères, tous officiers dans l'armée royale, et qui « remarqua qu'ils étaient bien faits et d'une figure agréable, dit : « *Ce ne sont pas là des Mores, ce sont des « mignards.* » Le nom de Mignard leur est depuis resté et est devenu celui de toute cette nombreuse famille. » Cette anecdote est contredite par une lettre du savant Grosley à Lépicié, secrétaire de l'Académie royale de peinture, lettre dont nous transcrirons seulement un passage : « ...... Ayant été frappé de la généalogie que « donne à M. Mignard l'auteur de sa vie, j'ay voulu m'informer si elle était véritable et vous faire part de ce « que j'auré découvert à ce sujet; mais le registre des baptêmes de l'année 1610 ne se trouve point dans la « paroisse où il a été baptisé. Pour y suppléer, on m'a communiqué une permission en original donnée « au capitaine Mignard (père des peintres) par le duc de Chevreuse de toucher avec d'autres capitaines une « somme de mille écus pour un château dont on avait racheté le pillage. Cette pièce est des commencements « de la Ligue, et l'on en peut conclure que le conte sur lequel on fonde l'origine du nom de Mignard est « controuvé, puisque dès les commencements de la Ligue il s'appelait Mignard, et que d'ailleurs Henri IV n'est « venu à Troyes que longtemps après la datte de la pièce en question[1]. » Il convient de remarquer ici, pour être juste, que dans la version de l'abbé de Monville il n'est pas dit que Henri IV ait prononcé *à Troyes* le mot qu'on lui attribue. Ce mot a pu être dit lorsque Henri IV n'était que roi de Navarre; ainsi la date de son passage à Troyes n'est d'aucun intérêt. Ce qu'il importerait de savoir et ce que Grosley n'indique point avec précision, c'est la date de la permission donnée au capitaine Mignard. Aussi quelle que fût l'autorité de Grosley, qui, Troyen comme Mignard, était fort instruit de tout ce qui concernait sa ville natale, Lépicié ne crut pas devoir s'en tenir à la lettre du docte académicien, et se contenta de citer sans commentaire le passage de l'abbé de Monville, tout en avertissant que l'ouvrage de cet abbé lui avait été en quelque façon dicté par la comtesse de Feuquières, fille de Mignard[2].

Pierre Mignard, destiné d'abord à l'étude de la médecine, sentit naître son goût pour la peinture en voyant peindre son frère aîné, Nicolas Mignard. A l'âge de douze ans, sur le vu de quelques-uns de ses crayons — nous sommes toujours portés à trouver du merveilleux dans les essais d'un enfant — on envoya Mignard à Bourges prendre les leçons d'un maître qui était en grande réputation dans le pays et qui se nommait Boucher. Mais il ne resta qu'un an dans l'atelier de ce peintre, et il revint à Troyes se mettre à l'école d'un François Gentil, fort habile sculpteur de cette ville, dont Lépicié a dit « que plusieurs grands artistes en avaient tiré du secours. »

La maison de Fontainebleau était alors le rendez-vous des jeunes peintres et leur tenait lieu de Rome. Peuplé de statues antiques dont les moulages avaient été apportés d'Italie par ordre de François I^er, rempli des peintures du Primatice, de Rosso, de Nicolo de Modène, Italiens-Français qu'avait remplacés une génération de Français-Italiens tels que Bunel, Dubois et Martin Fréminet, Fontainebleau était un abrégé du Vatican et pour ainsi parler une contre-épreuve des merveilles qui, depuis des siècles, servent de modèle aux artistes de tous les pays. Pierre Mignard alla donc étudier avec tant d'autres à Fontainebleau, suivant en cela d'ailleurs l'exemple que son frère Nicolas lui avait donné, et il profita si bien de ses études qu'étant de retour à Troyes, le maréchal de Vitry l'invita à venir peindre la chapelle de son château de Coubert en Brie, et, content de ce travail, le conduisit à Paris. L'école de Simon Vouet brillait alors de tout son éclat. Pierre Mignard y fut introduit par le maréchal, et parmi tant de disciples bientôt fameux, il se distingua tellement que le maître voulut lui donner en mariage une de ses filles et le lui fit entendre. Mais bien que ce fût là un parti avantageux et de nature à mettre le jeune peintre sur le chemin des honneurs, Mignard s'excusa honnêtement. Il ne se trouvait pas lui-même assez habile encore pour s'établir à Paris. Toujours il avait nourri la pensée de faire le voyage de Rome; mais il y était résolu depuis qu'il avait vu les magnifiques tableaux que le maréchal de Créquy

[1] Cette pièce a été publiée pour la première fois par M. L. Dussieux dans les *Archives de l'art français*, recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France, dirigé par M. de Chennevières. Paris, 1852.

[2] Je lis dans les notes manuscrites de Mariette, article *Mignard* de l'*Abecedario* du P. Orlandi : « M^me la comtesse de Feuquières, sa fille, a fait faire la vie de ce peintre par l'abbé de Monville, et pour flatter sa vanité, on y a mis à la tête une généalogie romanesque à laquelle ceux de Troyes, qui connaissent l'origine de cette famille, sont bien éloignés d'ajouter foi. »

et Jacques Stella rapportèrent d'Italie en 1634, car il avait à la fois l'ambition d'arriver et l'ambition d'en être digne.

Ce fut à la fin de l'année 1635 que Pierre Mignard partit pour Rome. Il s'y trouva au commencement de l'année suivante, sous le pontificat d'Urbain VIII. Le premier Français qu'il y rencontra fut un jeune homme de son âge qu'il avait eu déjà pour ami dans l'école du Vouet, Alphonse Dufresnoy, depuis si célèbre par son poëme latin sur la peinture. Les deux condisciples se lièrent plus étroitement encore, d'autant qu'à Dufresnoy malheureux, peintre malgré sa famille et abandonné d'elle, le hasard envoyait un ami généreux, presque aussi pauvre que lui, mais fertile en expédients et plein de savoir-faire. Dufresnoy et Mignard devinrent inséparables. Ils logèrent ensemble, mirent en commun leurs ressources, leur mauvaise fortune, leurs sentiments, leurs



LA MUSIQUE

pensées. Ensemble ils étudiaient les principes de l'art et les beaux ouvrages qui les avaient précédés, et bien qu'ils en fussent réduits souvent à vivre de pain et d'eau, ils étaient plus occupés d'admirer les chefs-d'œuvre qui les entouraient qu'à se plaindre d'une misère qui leur paraissait tolérable depuis qu'elle était partagée. Tantôt ils dessinaient d'après les statues antiques, tantôt ils en mesuraient les proportions exquises. Quelquefois ils se promenaient dans les environs de Rome en échangeant les idées que faisait naître dans leur esprit la vue des ruines augustes qu'on y aperçoit de toutes parts, et ces idées se gravaient si profondément dans le souvenir de Dufresnoy qu'un jour nous les retrouverons exprimées avec une admirable concision, et comme sculptées en relief, dans un poëme que n'eût point désavoué le siècle d'Auguste. Les deux amis se prêtaient de la sorte une mutuelle assistance, l'un pratiquant la théorie que l'autre inventait. Mignard enseignait les procédés matériels à Dufresnoy, qui n'avait appris de personne à manier le pinceau et qui travaillait avec une lenteur excessive ; à son tour le peintre apprenait à penser dans la fréquentation continuelle du poëte, qui ne cessait d'ouvrir des

perspectives à son imagination. Souvent, tandis que Mignard était à son chevalet, Dufresnoy lui récitait une ode d'Anacréon, un passage de l'Odyssée ou de Virgile, afin d'échauffer son esprit et de lui faire trouver plus facilement les compositions de ses tableaux, en lui montrant les belles images tracées par ces grands poëtes. Noble commerce qui, par un singulier rapprochement, existait dans le même temps et dans la même cité entre Nicolas Poussin et le chevalier Marini! La poésie et la peinture se donnaient la main dans la patrie d'Horace. Il faudrait remonter jusqu'aux époques héroïques pour trouver des modèles d'une amitié comparable à celle qui unit Mignard et Dufresnoy. Félibien en a fait une peinture forte et naïve lorsqu'il a dit : « L'amitié qu'ils avaient l'un pour l'autre était exempte d'envie. Ils n'avaient rien de secret ni de particulier. Les biens de l'esprit comme ceux de la fortune leur étaient communs. Chacun faisait part à son compagnon des connaissances qu'il acquérait dans son art, et ils n'étaient jamais plus contents l'un de l'autre que quand ils se pouvaient rendre de mutuels services. » Dans les temps modernes, on ne pourrait citer d'une amitié pareille qu'un exemple illustre, celui que donnèrent deux grands esprits de notre seizième siècle, les plus grands peut-être, Montaigne et La Boëtie.

Sous l'influence du poëte Dufresnoy qui rêvait en peinture la perfection même, dominé d'ailleurs par le grand spectacle que présente à Rome la réunion de tant de merveilles, Mignard avait cherché à dépouiller sa manière, je veux dire celle qu'il avait contractée chez Vouet, qui se composait d'un coloris sauvage et d'un goût de dessin peu châtié. Depuis sept ou huit ans qu'il habitait Rome, il étudiait avec Dufresnoy les grands modèles, mais comme chaque artiste, lorsqu'il a secoué la discipline du maître, est toujours porté à choisir ce qui est le plus conforme à son tempérament, Mignard admira l'antique sans s'élever jusqu'à l'assimilation de ses beautés sublimes. Michel-Ange l'étonna, il aima Raphaël, mais n'osant pas directement s'attaquer à de tels maîtres, il prit pour objet de son culte un Raphaël plus abordable, Annibal Carrache. Justement, en l'année 1644, au moment où venait de mourir le pape Urbain VIII, qui s'était fait peindre par Mignard et lui avait promis sa protection souveraine, le frère du cardinal de Richelieu, Louis Duplessis, cardinal de Lyon, vint à Rome accompagné de Nicolas Mignard. Les deux frères se revirent avec joie, mais quelques jours seulement. L'aîné, rappelé à Avignon par une passion violente, laissa son frère entreprendre ce que le cardinal de Lyon lui aurait sans doute commandé à lui-même, la copie de toutes les peintures de la galerie Farnèse. Pierre Mignard, logé dans la chambre qu'Annibal Carrache avait habitée, s'engagea dans ce vaste travail avec ardeur, avec bonheur, d'autant qu'il s'attachait cette fois une récompense à son étude favorite. Il se pénétra de l'esprit du maître, et pendant huit mois qu'il demeura dans le palais Farnèse, il épousa si bien la manière d'Annibal Carrache qu'il la fit sienne désormais et que, dans le cours de sa carrière, il ne cessa de l'employer toutes les fois qu'il eut à peindre l'allégorie ou l'histoire.

L'histoire, ai-je dit; Mignard s'y était rendu propre par de fortes études et par une persistance de volonté qu'il puisait dans l'ambition et qui lui tenait lieu de chaleur. Il apprit les procédés de la fresque, comme s'il eût pressenti qu'il saurait un jour s'illustrer par des peintures murales; il lut et approfondit l'ouvrage du P. Zaccolini, théatin, sur l'optique, où ce savant moine développe les raisons des lumières et des ombres et les règles de la perspective, ouvrage dont le manuscrit lui fut communiqué par le cardinal Barberin, neveu d'Urbain VIII. Il rechercha enfin dans ses lectures et dans celles de son ami Dufresnoy tout ce qui peut orner l'esprit d'un peintre d'histoire. Mais, dévoré du désir d'être indépendant par la fortune, d'avoir des amis dans les plus hauts rangs du monde et d'y briller par son esprit, car il en avait, Pierre Mignard comprit tous les avantages que lui pouvait offrir le genre du portrait. C'était par là, du reste, qu'il s'était produit dans Rome où le portrait de Hugues de Lionne, alors plénipotentiaire de France en Italie, qu'il représenta entouré de sa famille, avait porté son nom, encore inconnu, jusqu'aux oreilles du pape. Une agréable causerie, un pinceau flatteur, l'art de saisir la ressemblance, non pas peut-être dans le sens le plus élevé du mot, mais de la façon qui plait aux hommes et ravit les femmes, telles étaient les qualités qui lui promettaient de réussir dans le portrait. Depuis qu'il avait fait celui d'Urbain VIII, il aspirait à peindre son successeur, Innocent X, et il arriva par degrés jusqu'au pied du trône

pontifical. Il peignit d'abord le bailli de Valencey, ambassadeur de France, le commandant des Vieux, envoyé de Malte, le cardinal de Médicis, le cardinal d'Est, puis le prince Pamphile, neveu du pape, ensuite la signora Olympia, sa fameuse et toute puissante belle-sœur. Enfin il se trouva en présence d'Innocent X.



SAINTE CÉCILE

C'était un vieillard septuagénaire, mais vigoureux encore et dont l'âme devait se séparer avec peine de son corps robuste, dit l'historien Nani, *con pena separandosi l'anima da quel corpo robusto*. Mignard s'efforça de rendre avec énergie le caractère de cette virile vieillesse. L'histoire ne dit pas cependant que ce portrait d'Innocent X ait eu le succès de celui que fit dans le même temps Don Diego Velasquez, et qui fut porté triomphalement à la procession, comme le souverain pontife en personne, mais la faveur dont jouissait

déjà l'artiste français, lui valut l'invitation de se rendre à Malte, pour y peindre le grand maître Lascaris, qui offrait de le recevoir chevalier de grâce, voyage et honneur auxquels Mignard se refusa poliment. Il sentait maintenant sa force, il entrevoyait son avenir; il savait sans doute que le Poussin avait écrit à M. de Chanteloup, en lui disant qu'il n'y avait alors dans Rome aucun peintre qui sût bien faire un portrait : « *Je ne connais que le seul M. Mignard qui en soit capable.* » L'occasion vint cependant de se mesurer avec les peintres d'histoire, et il y en avait à Rome de fort habiles. Il était question d'un tableau à faire, qui devait décorer le maître-autel de l'église Saint-Charles *de' Catenari* et ce morceau voulait la main d'un maître, car il fallait entrer en parallèle avec les quatre pendentifs du Dominiquin que l'on admire dans cette église. Un concours fut ouvert. Mignard représenta *saint Charles communiant les malades frappés de la peste*, noble et touchante composition dont on peut se faire une idée par la belle estampe de François de Poilly, aujourd'hui que l'original a disparu[1]. En homme de goût, l'artiste français s'inspira de la *Communion de saint Jérôme*. Il emprunta même au Dominiquin quelques figures, notamment celle du jeune diacre et le gracieux motif des deux chérubins. Mais il trouva dans son propre talent des expressions admirables. A la place du saint vieillard agonisant, Mignard peignit une jeune femme presque mourante aussi, et qui, dans un élan de foi et d'amour, oublie sa douleur pour recevoir l'hostie comme elle recevrait la vie même. — Çà et là gisent des moribonds désespérés qui tournent leurs regards, tendent leurs mains vers le courageux prélat, dont la figure rayonne de sérénité, de tendresse et d'espérance. D'heureux raccourcis que l'on remarque à peine, tant ils sont naturels et paraissent peu cherchés, la force, la simplicité des gestes, la richesse des fonds où l'on aperçoit des malades qu'on emporte, des morts que l'on ensevelit et dont la vue prolonge l'émotion dans le lointain, toutes ces beautés firent sensation et les Romains eux-mêmes semblèrent croire que le choix des juges tomberait sur Mignard. Mais il avait pour concurrent un homme influent, un italien d'ailleurs, Pietre de Cortone : celui-ci l'emporta et il est permis de croire que la faveur y entra pour quelque chose; car Pietre de Cortone, décorateur prestigieux, était assurément, dans les parties nobles de la peinture, plus éloigné du Dominiquin que Pierre Mignard.

Ce fut seulement après douze années de séjour dans Rome, que l'élève de Simon Vouet parvint à changer sa manière, comme il se l'était proposé. Il eut le plaisir de s'entendre dire par le Poussin, l'Algarde, François Flamand et le chevalier del Pozzo, qui étaient, après Dufresnoy, ses meilleurs amis et ceux dont il recherchait l'approbation, qu'il ne lui restait plus rien du goût ultramontain qu'il avait voulu perdre. Il était déjà Mignard *le Romain*, ainsi que plus tard on le surnomma. Aussi n'eut-il pas toujours à essuyer les mêmes traverses que pour le *Saint-Charles*. Les Italiens s'habituaient à le regarder comme un des leurs, depuis surtout qu'il pratiquait le procédé italien par excellence, la fresque, — il avait peint de cette manière dans la cour de sa maison une perspective qui faisait tellement illusion que les chiens eux-mêmes couraient s'y tromper. — On lui vit entreprendre, sans les lui disputer, d'assez importants travaux; par exemple, une *Sainte Famille* dans l'église Sainte Marie in *Campitelli*, dont Lépicié se ressouvint pour en faire l'éloge, lorsqu'il prononça devant l'académie, au sujet de Mignard, un discours plutôt sévère que bienveillant, une *Trinité* et plusieurs *Saints* dans l'église de San Carlo (Saint-Charles aux quatre fontaines) où il recommença un *Saint Charles Borromée* du plus grand caractère, enfin une *Annonciation* qu'il peignit à fresque sur le mur au-dessus de la porte d'entrée, et que tout le monde prenait pour un Annibal Carrache.

A l'occasion du *Saint-Charles*, il lui arriva une petite aventure que les biographes ont trouvée digne d'être racontée. Mignard avait besoin pour son tableau de faire une étude d'après un homme mort; le frère Vital, capucin français, lui promit cette satisfaction et lui donna rendez-vous la nuit dans son église, où devait être exposé un corps mort à visage découvert, selon l'usage d'Italie. Le capucin lui tint compagnie pendant quelque temps; mais, rappelé par le son d'une cloche à quelque devoir monastique, il demanda au peintre s'il n'aurait aucune inquiétude à demeurer seul dans l'église à pareille heure, «

[1] L'abbé de Monville, lorsqu'il fit en 1730 la *Vie de Pierre Mignard*, écrivit à Rome pour savoir ce qu'était devenu ce tableau. On n'en trouva aucune trace.

côté d'un cadavre. Mignard l'assura qu'il ne connaissait point ces sortes de frayeurs. Peu de temps après le départ du capucin, le billot qui soutenait la tête du mort se dérangea par un faux aplomb, le corps remua, il se fit un bruit redoutable et la lumière s'éteignit. La surprise, les ténèbres, l'épuisement des esprits causé par un travail nocturne, tout cela jeta Mignard dans une de ces terreurs qui peuvent s'emparer du plus intrépide. Il voulut se sauver, se diriger vers la porte et risqua de se blesser en la cherchant. Heureusement qu'une lumière parut, frère Vital revint et ne manqua pas de railler le peintre sur le courage dont il s'était vanté et qu'il avait si tôt démenti. On replaça le mort dans sa première attitude, ou plutôt dans sa dernière, et Mignard acheva son étude.



LA VIGILANCE

Au mois d'août 1653, des raisons de famille et des lettres pressantes rappelèrent Dufresnoy en France. Il partit de Rome avec l'intention de retourner dans son pays. Mais la question d'intérêt avait peu d'empire sur cette âme d'élite. Les vrais artistes sont tellement pénétrés de leur art, qu'ils deviennent inhabiles aux choses de la vie, insoucieux des affaires. Tout au plus éprouvent-ils quelque remords de les avoir trop négligées; mais cela même ne les corrige point. Dufresnoy connut les misères de la vie; il s'en consola par la grandeur de ses pensées. Pour aller en France, il prit la route de Venise où, tout pressé qu'il était, il fit un séjour de dix-huit mois. Enthousiasmé de la couleur des Vénitiens, il écrivit à Mignard lettres sur lettres pour lui exprimer son admiration et l'inviter à en venir prendre sa part. Moins poète que Dufresnoy, Mignard mit ordre à ses affaires et alla rejoindre son ami au printemps de l'année suivante. Il se fit accompagner d'un jeune artiste capable de bien copier les ouvrages dont il voudrait conserver le souvenir et qu'il n'aurait pas le temps de dessiner lui-même.

Le maître et le disciple visitèrent toutes les villes voisines de l'Adriatique. Ils passèrent à Bologne et s'y arrêtèrent assez longtemps pour y faire des études d'après le Dominiquin, le Guide, Annibal Carrache surtout. L'Albane vivait encore; il avait plus de soixante-quinze ans. Mignard lui fut présenté et se plut à entretenir de son art ce vieillard aimable, qui avait passé ses belles années de peintre dans les jardins enchantés de Vénus, en compagnie des Amours, et qui, en écoutant la conversation d'un homme qui parlait peinture avec autant d'esprit qu'en avait Mignard, sentit renaître un instant dans son cœur refroidi la passion qui avait agité sa jeunesse et illustré sa vie. A chaque pas, nos voyageurs trouvaient quelque raison de s'attarder. Ils avaient été retenus six semaines à Bologne; ils demeurèrent un mois à Mantoue, devant les fières peintures dont Jules Romain a décoré le palais du T, et qui n'étaient pas encore altérées dans ce temps-là : poétiques ouvrages, dont parle en si beaux vers Dufresnoy, lorsqu'il dit : « Jules a peint les triomphes des héros et les événements fameux avec plus de grandeur, plus de noblesse, peut-être, que n'en eurent en réalité ces événements et ces triomphes :

> Quæque coronatis complevit bella triumphis
> Heroum fortuna potens, casusque decoros
> Nobilius re ipsâ antiquâ pinxisse videtur.

A ce contact, Mignard voyait s'agrandir l'horizon de ses pensées; mais il lui restait encore à étudier le clair-obscur et la couleur, deux choses que les Romains avaient mal connues ou fort négligées. Il arriva enfin à Venise, où Dufresnoy l'attendait. Les deux amis restèrent ensemble dans cette ville d'élection, à échanger leurs sentiments et leurs idées, à se montrer avec joie tant de belles choses : ces Giorgion mordorés, ces fiers Titien, ces Tintoret pleins de fougue, de mouvement et de soleil, ces riants et splendides Véronèse... Et que d'enseignements ils surent en tirer, l'un pour son poème, l'autre pour ses peintures! Il est constant que la couleur de Mignard en devint plus agréable, ses empâtements furent plus mêlés et plus fermes, ses masses de lumière et d'ombre mieux entendues, mieux liées. Dufresnoy dut pourtant se décider à passer en France; il dit adieu à Mignard et prit la route de Paris, pendant que son ami reprenait, par Bologne et Florence, celle de Rome.

Innocent X étant mort au mois de janvier 1655, Fabio Chigi, Siennois, lui succéda, sous le nom d'Alexandre VII. Mignard, qui venait de rentrer dans Rome, fut appelé au Vatican pour faire le portrait du nouveau pape. Rien ne prouve mieux la réputation qu'il avait acquise et le succès qu'avaient dû avoir ses précédents portraits d'Innocent X et d'Urbain VIII. Devant un souverain pontife jaloux de ses prérogatives, le peintre dut se mettre à genoux. Aussi, plus tard, le cardinal Mazarin, qui n'aimait pas Alexandre VII, ayant demandé à Mignard : « Dans quelle position étiez-vous quand vous peignîtes le Pape? — A genoux, répondit Mignard. » Alors le cardinal, se tournant vers l'évêque de Fréjus : « Celui-là, dit-il en parlant du Saint-Père, sait tirer la quintessence de son métier (*questo sa tirar la quintessenza del suo mestiere*). » Du reste, ces hautes relations de l'artiste français, son habilité de courtisan, qu'il savait couvrir des dehors d'une dignité grave, ses richesses, car depuis vingt ans il avait vu poser devant lui les plus grands, les plus opulents personnages, tout cela lui avait fait dans Rome une situation brillante. Un an après son retour, en 1656, il épousa la fille d'un architecte romain, Anna Avolara, douce et fine beauté qui servit de modèle à son mari toutes les fois qu'il peignit une *Vierge*. On sait que les nombreuses Vierges de Mignard furent appelées, de son temps, les *Mignardes*, par un jeu de mots qui en était la juste critique. Ces Vierges ont en effet de la grâce, mais une grâce doucereuse, fade, sans majesté, qui rappelle avec moins de puissance la froideur ordinaire de Jacques Stella. La *Vierge au raisin* du Louvre en est le type. Elles n'ont d'ailleurs rien perdu à être gravées par le savant burin de François de Poilly. Quant aux *enfants* de Mignard, ils sont jolis, tendres et délicats, et se ressentent du goût de l'homme qui a le mieux modelé les enfants : je parle du sculpteur François Flamand, que Mignard fréquentait à Rome avec le Poussin.

Il était à peine marié depuis un an, lorsque M. de Lionne, alors secrétaire d'état des affaires étrangères, se souvenant que son portrait avait été le premier ouvrage remarquable de Pierre Mignard, lui écrivit de repasser en France, que la protection du premier ministre lui était assurée, que c'était, au surplus, le

désir du roi. Le peintre s'embarqua le 10 octobre 1657, laissant à Rome sa femme et un fils qui venait de naître, et se ménageant ainsi un prétexte légitime de retourner en Italie, si le séjour de Paris ne lui convenait point : l'exemple du Poussin, que des intrigues de cour avaient forcé de quitter la France, était




APOLLON RÉCOMPENSE LES ARTS (Plafond de Versailles).

encore présent à son esprit. Arrivé à Marseille après huit jours de navigation, il y fut reçu par le premier consul de cette ville, Lazare Ventu de La Baume, qui vint au-devant de lui dans une felouque et dont il fit le portrait. A Aix, ce fut le baron d'Oppède, premier président du parlement, qui lui fit accueil. De là il se rendit à Avignon où son frère, Nicolas Mignard, était en grande considération. « Tout le monde, dit l'abbé de Monville, sembla vouloir aider Mignard d'Avignon à faire les honneurs du comtat à Mignard

le Romain. » Cependant le voyageur attendu à la cour se disposait à continuer sa route, quand il fut atteint d'une maladie grave qui le retint une année entière à Avignon où il avait compté passer quelques jours. Il dut à cette circonstance de connaître Molière dont la troupe venait de jouer à Lyon, et qui n'en était encore qu'aux rudiments de sa gloire et de son génie. Le peintre et le comédien se lièrent alors d'une amitié qui est peut-être le plus grand trait de la vie de Mignard.

L'artiste convalescent s'oubliait à Avignon, attardé par le travail comme d'autres l'eussent été par la paresse. Il dessinait les antiquités d'Orange, peignait le paysage de Vaucluse, tout plein des souvenirs de Laure et de Pétrarque. Il venait d'achever le portrait de la marquise de Gange, fameuse par sa fin tragique, et qui, pour enflammer l'imagination du peintre, usa, dit-on, de l'héroïque moyen dont Phryné s'était servie jadis devant l'Aréopage... lorsqu'il reçut un nouvel ordre pressant de se rendre à Fontainebleau. Louis XIV avait vingt ans, et déjà se négociait son mariage avec l'infante Marie-Thérèse, mariage qui devait être le nœud de la paix. On voulait envoyer à l'infante le portrait du jeune roi. Mignard le fit en trois heures, on l'envoya sur-le-champ à Madrid, et en voyant cette figure où rayonnait une majesté juvénile encore et gracieuse, Marie-Thérèse en fut ravie : elle décida dans son cœur de la paix des Pyrénées.

Ici commence dans l'existence de Mignard une phase nouvelle. Il touchait enfin au but de sa longue ambition : vivre à la cour. Il possédait du reste et se sentait toutes les qualités nécessaires pour briller dans le grand monde. De la beauté qu'il avait eue dans sa jeunesse, il lui restait une physionomie noble, digne et sérieuse. Sa taille était élevée et ses manières ne manquaient pas de distinction ; ajoutez qu'il avait la parole fine, aimable et circonspecte, les reparties heureuses, l'esprit orné, et que son caractère, mélange de dignité et de souplesse, le rendait propre à réussir auprès des grands, tout en gardant sa considération auprès des artistes. Il savait être courtisan, sans le paraître. Aussi fut-il accueilli avec faveur par le cardinal Mazarin et la Reine mère. Il plut au ministre par son esprit, à la Reine par la délicatesse qu'il mit à peindre ses belles mains, et il fut assuré dès lors de leur protection.

Mais j'ai hâte d'arriver à l'œuvre capitale du maître, à la coupole du Val-de-Grâce, le plus grand travail à fresque qu'il y ait en Europe. Étrange destinée d'un peintre qui de son vivant fut tant admiré, et par le grand siècle, dont le nom fut buriné dans la prose de la Bruyère, et que Molière chanta dans ces beaux vers, si mâles et si bien frappés, qui faisaient envie à Boileau! A cette heure, il n'est peut-être pas cent personnes dans Paris qui aient vu la coupole du Val-de-Grâce autrement que d'un coup d'œil, en passant, et par le bénéfice du hasard. Bien peu d'amateurs aujourd'hui feraient tout exprès le voyage de la rue Saint-Jacques, pour aller voir cette vaste machine où se meuvent et plafonnent deux cents figures de proportions colossales, et c'est une chose affligeante, en vérité, que notre indifférence à l'endroit de certains maîtres qui ont illustré jadis notre école, quand le moindre tableau de chevalet, pour quelques touches heureuses, que dis-je? pour quelques taches brillantes, a le droit d'appeler notre attention, d'exercer la plume de nos critiques, de faire accourir au Salon tout Paris!

Une coupole étant en architecture comme un abrégé de la voûte des cieux, Pierre Mignard a représenté dans ce grand morceau le Paradis. Et d'abord les trois personnes de la Trinité occupent le sommet de la composition sur un trône de nuages, et la figure du Père éternel, au lieu de paraître se précipiter du fond des airs, comme il arrive souvent dans les tableaux italiens, est ici noblement posée et se voit presque toute entière en un raccourci plein de naturel, de puissance et de majesté. Des myriades de chérubins sont rangés autour en lumineuse auréole. Des groupes de séraphins forment des chœurs célestes et quelques-uns, rapprochés du trône, se cachent de leurs ailes et baissent leurs yeux éblouis. Un peu au-dessous, l'arbre de la croix est porté en triomphe par des anges, comme dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange : mais les attitudes n'ont ici rien de forcé, rien de violent. Mignard n'a conservé du terrible maître que des réminiscences tempérées, et au lieu des athlètes menaçants de la *Sixtine*, le peintre français fait porter la croix triomphante par des anges légers, souples, gracieux et doux. En descendant vers la frise, le regard rencontre une figure ailée qui porte le livre scellé de sept sceaux dont il est parlé dans l'Apocalypse ;

mais cette fois, c'est un archange au geste fier, à la chevelure rayonnante, dont le vol plus hardi me rappelle les mâles génies du Poussin. Enfin, sur la corniche du dôme, s'élève un autel où brille le chandelier à sept branches et sur lequel est immolé l'agneau sans tache, qu'adorent deux anges prosternés. C'est là le centre ou plutôt la base de toute la composition. Nous la voyons se dérouler, à droite et à gauche, en groupes distincts et cependant liés entre eux, de manière à remplir l'espace sans l'embarrasser, et à ménager de l'un à l'autre quelques repos nécessaires à l'intelligence, à la dignité de l'ouvrage.



LA VIERGE.

Deux grandes figures servent de liaison morale et optique entre les groupes inférieurs et la gloire au sein de laquelle resplendit la Trinité ; ici, c'est la Vierge à genoux sur un nuage; elle est vêtue d'une draperie d'un bleu transparent et clair que semble traverser une lumière intérieure; elle est suivie de Madeleine et des saintes femmes qui donnèrent la sépulture à Jésus; là, c'est saint Jean-Baptiste portant sa croix. Sur un plan moins élevé on reconnaît les quatre Pères de l'Église latine, saint Ambroise et saint Jérôme d'un côté, de l'autre saint Grégoire et saint Augustin, chacun du reste dans le mouvement qui convient à son caractère, ce dernier par exemple, les yeux levés au ciel, exprimant par son geste l'ardeur de la foi, l'aspiration à la grâce, l'élan passionné de l'amour de Dieu. A la suite de l'évêque

d'Hippone, paraît saint Louis qui, avec sainte Anne et sainte Scolastique, semble recevoir aux portes du Ciel la Reine-mère venant offrir à Dieu l'édifice qu'elle a élevé en son honneur. De ce côté sont les plus belles saintes de la légende, et les plus tendres : sainte Cécile, dont la figure est ici une variante plus heureuse de celle que Mignard en a faite ailleurs, à l'imitation du Dominiquin ; sainte Catherine, accoudée sur l'instrument de son supplice, sainte Claire qui donna l'exemple de l'austérité à la douceur, sainte Geneviève reconnaissable au mouton qui la caresse, enfin sainte Thérèse, suivie d'une théorie de Vierges auxquelles elle a promis les embrassements du divin époux. Parmi tant de figures bienheureuses, on en distingue quelques-unes que le peintre a fait passer du royaume de l'histoire dans les régions du Paradis, et dans le nombre on aime à retrouver cette pudique et fière et naïve jeune fille, la sainte de la patrie, son oriflamme à la main, Jeanne d'Arc.

A la droite de l'agneau immolé et du chandelier à sept branches, se dessinent les plus importants personnages de l'ancien Testament : Moïse montrant les tables de la loi, David jouant de la harpe, Aaron tenant l'encensoir, Abraham, Josué, Jonas. Au-dessous d'eux et au premier plan, est agenouillé le père de tous les moines d'Occident, saint Benoît, dont les religieuses du Val-de-Grâce suivaient la règle. Les autres fondateurs des ordres religieux occupent le reste de l'espace avec des légions de martyrs. En les suivant des yeux, il est impossible de ne pas s'arrêter longtemps à l'admirable figure de saint François qui me fait souvenir des plus belles inspirations de Lesueur. Des esprits célestes, répandus partout, animent cette vaste conceptino, en relient les fragments et lui donnent de l'ensemble. Les uns apportent les palmes aux vierges, les autres font fumer l'encens en l'honneur du Très-Haut. Il en est qui chantent en chœur les louanges de Dieu ; il en est qui, les ailes étendues, se baignent dans des flots de lumière et semblent jouir d'une félicité sans bornes sur leurs couches d'air et de nuées : *sic lætantur in cubilibus suis.*

Qu'il y ait dans cet immense ouvrage quelques défauts, des incorrections de dessin, notamment des proportions démesurées dans la figure de saint Benoît ; qu'on y puisse noter des emprunts trop évidents faits aux maîtres italiens, à Raphaël, par exemple, dont le saint Michel est reproduit presque tout entier, au Dominiquin, au Guide, aux Carrache, au Tintoret, cela n'est pas contestable et il serait puéril de s'y arrêter. Quand on met en scène et en mouvement deux cents figures, il est permis, il est même souvent convenable de rappeler aux yeux des chefs-d'œuvre connus, impossibles d'ailleurs à surpasser, et qui ont dans l'histoire de l'art l'importance d'une tradition. Quant à l'effet général, il est, dit-on, mal entendu, parce que la lumière étant répandue également partout, ne produit pas des oppositions assez vives et ne forme pas de grandes masses. C'est là du moins ce que Lépicié reprochait à Mignard dans son discours biographique à l'Académie. Nous ne saurions, en cette rencontre, partager l'avis d'un critique d'ailleurs fort judicieux.

Peindre une coupole, c'est supposer le ciel ouvert, le dôme absent ou diaphane, et des scènes aériennes que l'œil aperçoit à la hauteur des nuages. De pareilles scènes, on le conçoit, ne sauraient avoir l'effet que l'on recherche dans les tableaux ordinaires, d'abord parce que la masse de l'air ambiant qui les sépare de nous doit amortir les lumières, affaiblir les ombres, et leur prêter une indécision, une *vaghezza* comme disent les Italiens, qui seule peut les faire paraître éloignées de nous ; ensuite parce que les tons doivent pâlir par la distance même où nous apparaissent les figures, et que cet adoucissement de teintes qui est le défaut inhérent à la fresque en est aussi la qualité. Trop de vivacité dans les oppositions, trop d'éclat dans les couleurs, dérangerait la tranquillité de l'architecture, blesserait l'œil au lieu de le charmer. Le spectateur pourrait craindre de voir tomber sur sa tête des groupes qui, par le jeu des clairs et des bruns, se détacheraient trop fortement l'un de l'autre, tandis que la modération des ombres et des lumières laisse aux figures une légèreté qui rassure le regard. Dans le tableau qui est devant nous, il est bon qu'on puisse dire : telle main, tel bras, tel personnage, *sortent de la toile* ; mais dans la peinture d'une coupole, ce mensonge de l'art serait moins heureux, parce qu'au lieu de venir à nous, les figures menaceraient de nous écraser en tombant. Il ne faut pas en un mot que le relief exagéré des peintures perce les murailles de l'édifice. La coupole de Mignard est donc colorée comme elle devait l'être, et si l'artiste, au moment de découvrir ce

grand travail, se permit, à l'instar des Italiens, de retoucher sa fresque avec des pastels, pour lui donner, au moyen des rehauts, un brillant momentané de nature à séduire la foule, il n'en est pas moins vrai que sa peinture, aujourd'hui que le temps a réduit en poudre les accents du crayon, est plus conforme aux exigences de l'architecture dont il faut épouser les intentions et respecter les lignes, plus conforme aux convenances de la fresque, aux lois du grand goût. Je remarque aussi, et je l'admire, que Mignard a su distinguer en l'accusant avec plus de force et en lui prêtant plus de réalité le groupe d'Anne d'Autriche, encore vivante alors, et des figures qui l'environnent, pendant qu'il éloignait par la dégradation des tons les groupes des martyrs, les pères de l'Église et les héros de l'ancien Testament, à mesure que ces héros s'éloignent en effet de nous et s'enfoncent, pour ainsi dire, dans la perspective de l'histoire.



LES PLAISIRS DES JARDINS (Salon de Saint-Cloud)

Depuis deux cents ans, on s'est plu à répéter que Molière avait écrit un mauvais poëme sur la coupole du Val-de-Grâce. Cela tient sans doute à cette disposition habituelle de notre esprit qui fait que nous aimons à trouver le génie en faute. L'on dirait que chacune de nos admirations veut avoir sa revanche, et, sous ce rapport, Molière nous devait bien une rançon.

Que si l'on veut pourtant prendre la peine d'y regarder de près, on verra que ce poëme, *la Gloire du Val-de-Grâce*, est un véritable traité de peinture, que les règles essentielles de ce grand art y sont énoncées avec beaucoup de précision, de justesse et de fermeté. L'alexandrin de Molière semble traduire ici les beaux vers du poëme latin de Dufresnoy lorsqu'en parlant du dessin il recommande :

> Les contrastes sçavants des membres agroupez
> Grands, nobles, étendus et bien developpez,
> Leur juste attachement aux lieux qui les font naître,
> Et les muscles touchez autant qu'ils doivent l'être,
> La beauté des contours observez avec soin,
> Point durement traitez, amples, tirez de loin,
> Inegaux, ondoyants et tenans de la flâme.

N'est-ce pas là que le peintre Hogarth a puisé les idées qu'il développe dans son *Analyse de la*

*beauté*, sur la ligne serpentine qu'il déclare belle par excellence...? Jamais, je crois, il n'a été rien dit de mieux sur l'art de draper, que ces quelques vers qui s'appliquent si bien à une des faces du talent de Mignard :

> Il nous enseigne aussi les belles draperies,
> De grands plis bien jettez suffisamment nourries,
> Dont l'ornement aux yeux doit conserver le nu,
> Mais qui pour le marquer soit un peu retenu,
> Qui ne s'y cole point, mais en suive la grâce
> Et sans la serrer trop, la caresse et l'embrasse.

En ami dévoué et clairvoyant par cela même, Molière a fait ressortir ce à quoi Mignard tenait le plus, le mérite de la fresque, la nouveauté, en France, de ce genre de peinture, difficile, austère, grandiose et seul convenable à l'art monumental. Mignard n'avait pas manqué de dire à ses amis, et surtout de leur laisser dire, qu'on lui devait l'heureuse importation de la fresque, de ce procédé que Michel Ange trouvait tellement supérieur à tout autre qu'il affectait de regarder la peinture à l'huile comme un art digne d'exercer la main des femmes.

Les peintures du Val-de-Grâce furent terminées en 1663. Elles n'avaient coûté à Mignard qu'un an de travail, on dit même huit mois. Libre désormais de toute inquiétude et bien sûr de ne pouvoir être oublié, il alla chercher dans le Comtat sa famille, qu'il avait laissée à Rome et qui était venue l'attendre à Avignon. Il ne fut de retour à Paris qu'à la fin de 1664. Colbert avait alors la surintendance des bâtiments, de laquelle dépendaient les travaux d'art, et Colbert ne voyait en peinture que par les yeux de Lebrun. Recteur et chancelier de l'académie depuis neuf ou dix ans, Lebrun venait d'être nommé premier peintre du roi, et Colbert lui avait abandonné la conduite de tous les ouvrages de peinture et de sculpture, la direction des Gobelins, l'intendance universelle des arts.

L'ambitieux Mignard dut se résoudre à ne pas occuper la première place; mais du moins il ne voulut pas s'asseoir à la seconde. Froissé dans son orgueil, il refusa d'entrer à l'Académie royale qui s'était fondée pendant son séjour à Rome; il épousa la querelle des maîtres peintres que cette académie avait abaissés, et il se mit à la tête de la maîtrise, en lui apportant avec son nom le renfort de deux hommes éminents, Dufresnoy et Augier. Les deux camps bien dessinés, la guerre commença. L'académie avait pour elle le roi et Colbert, la puissance officielle. Mais Mignard avait pour lui les grandes dames de la cour dont il avait surfait la beauté : la reine-mère; la reine Marie-Thérèse, qu'il avait flattée deux fois en lui envoyant à Madrid le portrait de Louis XIV et en la peignant elle-même depuis qu'elle était reine de France; M^me^ la palatine, *qui avait force d'homme et grâce de femme;* la duchesse de Brissac, qu'il représenta désarmant l'Amour; La Vallière, qui dans Louis XIV n'avait aimé que Louis, et qui, par un pressentiment de mélancolie, se fit peindre tenant un chalumeau d'où s'échappe une bulle de savon; la duchesse de Ventadour; la marquise de Sévigné et sa chère fille, et toute son illustre coterie; enfin les gens de lettres, les oiseaux des Tournelles, c'est-à-dire les puissances de la grâce et celles de l'esprit, Ninon de Lenclos, M^me^ Scarron, Dufresnoy, Despréaux, Charleval, Chapelle, Molière.

Dans l'intérêt de l'art, Colbert tenta un rapprochement entre les deux académies, car la maîtrise s'appelait aussi l'Académie de Saint-Luc. Déjà l'on avait fait proposer à Mignard et à Dufresnoy d'entrer à l'académie avec les honneurs de la guerre. Ils répondirent par un billet qu'ils laissèrent au logis de Lebrun et qui a été retrouvé tout récemment dans un manuscrit de l'Arsenal[1] : « *Monsieur, nous nous sommes informez de votre académie entièrement. On nous a assurez que nous ne pourrions pas en être sans y tenir et exercer quelques charges, ce que nous ne pourons pas faire, n'ayant ni le temps ni la commodité de nous en acquitter pour être elloignez et occupez comme nous le serons au Val-de-Grâce. Nous étions*

[1] Voyez le recueil que nous avons cité plus haut, qui a pour titre : *les Archives de l'art français*, et auquel cette pièce a été communiquée par M. A. de Montaiglon.

*venus vous remercier de l'honneur que vous avez fait à vos très-humbles serviteurs.* Mignard et Dufresnoy. *Ce 12 février* 1663. »

Colbert ne se rebuta point. Il donna mission à Charles Perrault d'aller trouver Mignard, d'employer auprès de lui la prière d'abord et, s'il le fallait, la menace de l'exil. Mignard comprit à demi-mot l'envoyé du ministre :



LA VISITATION.

« Monsieur, lui dit-il, le roi est le maître, et s'il m'ordonne de quitter le royaume, je suis prêt à partir. Mais sachez bien qu'avec ces cinq doigts, il n'y a point de pays en Europe où je ne sois plus considéré et où je ne puisse faire une plus grande fortune qu'en France. »

Le billet que nous venons de transcrire nous apprend que Dufresnoy fut le collaborateur de Mignard au Val-de-Grâce, circonstance ignorée jusqu'à ce jour. Faut-il reprocher à Mignard son silence à l'endroit de

cette collaboration? Cela serait injuste, car on peut voir par la contenu même du billet qu'il ne s'en cachait point. Hâtons-nous d'ajouter qu'à son tour, le peintre du Val-de-Grâce ne revendiqua rien du beau poëme de la peinture que Dufresnoy lui laissa en mourant. Et toutefois, comme le dit Lépicié, « il est impossible de « voir naître un ouvrage de cette nature, de le voir travailler tous les jours par un ami avec lequel même « tout est commun, sans être consulté, sans corriger ou rectifier des idées, surtout quand cet ami a de l'esprit « comme Mignard en avait et qu'il est peintre lui-même. » — Il est certain que Mignard usa sur ce point d'une discrétion délicate et fit imprimer le manuscrit de Dufresnoy — mort d'apoplexie en 1665 — sans préface, sans note, sans commentaire, avec le texte latin seul.

Ici se place une anecdote assez connue, relative au talent de Mignard pour les pastiches et à la façon dont il en usa pour tromper Lebrun, contre lequel il avait une antipathie déclarée. Mignard, ayant peint une *Madeleine* sur une toile d'Italie, fit secrètement avertir le chevalier de Clairville qu'il venait d'arriver une *Madeleine* du Guide qui passait pour un chef-d'œuvre. Le chevalier se hâta de demander la préférence et acheta le tableau 2,000 livres. Quelque temps après, on vint lui dire qu'il était trompé, que *la Madeleine* était de Mignard — c'était Mignard lui-même qui faisait donner l'alarme au chevalier; — mais celui-ci n'en voulut rien croire, tous les connaisseurs ayant affirmé qu'elle était du Guide et M. Lebrun l'ayant attesté. Clairville vient chez Mignard : « On prétend, lui dit-il, que ma *Madeleine* est de vous. — De moi! On me fait beaucoup d'honneur..... Je suis bien sûr que M. Lebrun n'est pas de cet avis. — M. Lebrun jure qu'elle est du Guide. Mais je veux vous mettre en présence et vous avoir ensemble à dîner. » Mignard y consentit sans peine. Le jour pris, le tableau fut encore regardé de plus près par une nombreuse compagnie. Mignard seul exprimait quelque doute : « En tout cas, disait-il, si l'ouvrage est du Guide, il n'est pas, ce me semble, de sa grande force. — Il est du Guide, Monsieur, et de sa plus grande force, » reprit Lebrun avec chaleur. Tout le monde fut de son avis. « Eh bien! messieurs, s'écria Mignard, je parie 300 louis d'or qu'il n'est pas du Guide. » La dispute s'échauffa. Lebrun voulait accepter le pari. Enfin l'affaire étant bien engagée, Mignard prit la parole d'un ton affirmatif : « Monsieur le chevalier, dit-il, vous avez payé ce morceau 2,000 livres; il faut vous les rendre; il est de moi. » Lebrun paraissait confondu. « La preuve est simple, continua Mignard : sur cette toile, qui est romaine, était le portrait d'un cardinal; je vais vous en faire voir la barette. » Et prenant un pinceau détrempé d'huile, il en frotta les cheveux de la Madeleine et fit voir le rouge du bonnet. Le chevalier de Clairville crut en galant homme qu'un morceau qui causait de telles erreurs valait bien un original d'Italie. Il ne voulut jamais reprendre les 200 pistoles qu'il en avait données.

Dans la rue qui porte aujourd'hui le nom de Jean-Jacques-Rousseau, et qui s'appelait alors rue Plâtrière, se trouvait l'hôtel du duc d'Épernon, qui avait été l'ami constant, le protecteur acharné de Mignard. A la mort du duc, cet hôtel fut acheté par le contrôleur des finances d'Hervart, qui s'y était fait une magnifique demeure, à laquelle s'attache d'ailleurs un intérêt historique par la longue habitation de La Fontaine[1]. Le voulant orner de peintures à fresque, le financier y consacra dix mille écus et s'adressa naturellement à Mignard, que désignait à son choix l'éclatant succès de la coupole du Val-de-Grâce et un plafond, que l'on vantait beaucoup, qu'il avait peint à fresque dans les appartements du grand-maître de l'artillerie à l'arsenal. *La Mort des enfants de Niobé, la Punition de Marsyas, le Jugement de Midas, les Vices chassés du temple d'Apollon*, tels furent les sujets que le peintre traita sur un fond d'or dans les compartiments qui accompagnaient la calotte ovale du plafond. Mais ce qu'il y avait de plus remarquable dans ces peintures de l'hôtel d'Hervart, c'était la manière piquante dont l'artiste avait composé une allégorie d'ailleurs assez banale. Par une ouverture circulaire pratiquée à l'un des plafonds apparaissait Minerve volant après l'aigle de Jupiter qui est entré dans la chambre et semble se réfugier dans la pièce consacrée à Apollon. Des cygnes, par allusion sans doute aux bons poëtes, forment un cortége ailé à la déesse, tandis que par une autre ouverture découvrant le ciel, Mercure poursuit la victoire que Minerve vient de remporter sur les filles de Pierus déjà changées en pies et volant, sous cette

[1] Cet hôtel devint ensuite la propriété du garde des sceaux d'Armenonville. Il est aujourd'hui occupé par l'Administration des Postes.

nouvelle forme, dans la partie inférieure du plafond, où elles produisent un effet des plus piquants. Pierre Mignard n'a peut-être rien fait de mieux que ces derniers morceaux, dessinés avec beaucoup de hardiesse et



MARIAGE DE SAINTE CATHERINE.

de goût dans le jet des figures volantes, et qui joignent le mérite d'une touche légère à l'originalité de l'invention.

*Les paresseux sont des hommes morts*, » disait Mignard, et à ce compte on peut le regarder, lui, comme un des hommes qui ont le plus vécu, car pour décrire même sommairement tous ses ouvrages, il nous faudrait un volume entier. Sa main infatigable multipliait les tableaux d'histoire ou de dévotion, les allégories, les

•••

portraits. A Saint-Eustache, sur les murs de la chapelle des fonts, il peignit à fresque trois morceaux que Molière n'a pas oubliés dans son poème, *le Père-Eternel* soutenu par des anges, une *Circoncision*, un *Baptême de N.-S.* où la figure du Christ est admirable, de l'aveu même des rivaux du peintre :

> Mais parmi cent objets d'une beauté touchante
> Le Dieu porte au respect et n'a rien qui n'enchante,
> Rien en grâce, en douceur, en vive majesté
> Qui ne présente à l'œil une divinité[1].

à l'hôtel de Longueville, il fit un plafond représentant l'*Aurore* qui regarde Céphale endormi; pour l'église de Saint-Jean à Troyes, il recommença un *Baptême*, et comme c'était l'église où lui-même avait été baptisé, il lui en fit présent; pour le monastère des Filles-Sainte-Marie à Orléans, il peignit une *Visitation;* au lieutenant de police La Reynie, il offrit un de ses ouvrages les plus finis, *la Nativité;* à M. le Prince, il envoya une *Andromède* qui lui était demandée depuis longtemps pour Chantilly, et cette Andromède en larmes était si émouvante que Lebrun ne put s'empêcher de l'admirer et se le pardonna en disant : « Cet homme est bien heureux de trouver dans sa maison des modèles plus beaux que les statues antiques. » (Il faisait allusion à la beauté de M^me^ Mignard et à celle de sa fille.)

Pendant ce temps, l'atelier du peintre n'en était pas moins fréquenté par les plus illustres personnages de tous les camps. Aujourd'hui c'était Pocquelin de Molière; demain c'était Jacques-Bénigne Bossuet. Et puis c'était Ninon de Lenclos. Un jour qu'elle s'y trouvait, elle s'écria sur la grâce incomparable de M^lle^ Mignard; mais le père, tout en avouant que sa fille était charmante, se plaignit qu'elle manquait de mémoire : « *Vous êtes trop heureux*, lui dit Ninon; *votre fille ne citera point.* » Les grandes dames surtout se rendaient volontiers chez Mignard; c'étaient leurs galeries. Là venaient s'asseoir tour à tour la grande Mademoiselle, celle qui épousa Lauzun; M^me^ de Monaco, qui voulait bien servir de modèle pour les déesses; M^lle^ de Blois, depuis duchesse d'Orléans; M^me^ Lafayette, qui eut pour Mignard autant d'amitié qu'elle eut d'amour pour La Rochefoucault; la toujours belle duchesse du Lude, sur qui les années coulaient *comme l'eau sur la toile cirée*[2], et la fière Athénaïs de Mortemart et la douce Fontanges..... Mais voici qu'un beau jour, les portes sont fermées. Mignard est occupé à peindre l'abbesse de Fontevrault, que les affaires de son ordre avaient amenée à la cour. Pendant que madame pose, on n'admet que les gens en habit de religion : « J'ai été tantôt chez Mignard, écrit M^me^ de Sévigné[3], pour voir le portrait de Louvigny : il est parlant. Mais je n'ai pas vu Mignard : il peignait M^me^ de Fontevrault, que j'ai regardée par le trou de la porte. L'abbé Têtu était auprès d'elle dans un charmant badinage. Les Villars étaient à ce trou avec moi; nous étions plaisantes. »

Enchanté au fond du cœur de faire des portraits qui lui donnaient accès partout, le peintre semblait pourtant ne s'y résoudre qu'à regret, par déférence, par complaisance, et néanmoins on le vit retomber cent et cent fois dans ces complaisances prétendues. On les lui a reprochées et avec raison; mais il est de ces portraits, il faut en convenir, qui appartiennent tout à fait à l'histoire. Je parle de celui qu'il fit de M. de Turenne. Il avait ébauché la tête en 1675 et laissé le tableau inachevé. Il le reprit l'année suivante, quand on reçut la terrible nouvelle de la mort de ce grand homme. Il le représenta au milieu d'un vaste camp visitant les travaux sur ce fameux cheval *pie* qui était son cheval de bataille, celui qu'il montait le jour qu'il fut tué. Tout le monde alla voir, chez Mignard et ensuite chez le cardinal de Bouillon, ce portrait ou plutôt ce grand tableau d'histoire. M^me^ de Sévigné y courut, toutes choses cessantes, et la cour entière. On voulait regarder le héros encore vivant sur la toile du peintre.

Au retour de la campagne de 1677, Monsieur, frère du roi, rendit visite à Mignard et lui annonça qu'il le chargeait de peindre la galerie qu'il faisait bâtir dans son château de Saint-Cloud, et qu'il lui offrait, en

[1] *La gloire du Val-de-Grâce.*
[2] Expression de madame de Sévigne.
[3] *Lettres*, tome 10, page 456. Edit. Monmerqué.

attendant qu'elle fût achevée, un logement au château. Mignard déploya dans ce beau travail tous les trésors d'une imagination lente à s'échauffer, mais riche et merveilleusement secourue par une immense mémoire. Piqué d'émulation, il ne voulait pas être au-dessous de Lebrun, qui dans ce même temps décorait avec tant de magnificence la grande galerie de Versailles. L'histoire d'Apollon, depuis le moment où il vient au monde sur les genoux de Latone jusqu'à celui où il préside aux concerts des muses sur le Parnasse, fut le sujet que Mignard se proposa, et il le remplit avec pompe, avec abondance, avec une grâce toute française, y faisant



GÉNIES DES SCIENCES.

entrer les idées les plus ingénieuses, se souvenant à propos de Carrache et de Jules Romain, du palais Farnèse et de Mantoue, et jamais il n'employa des tons plus clairs, plus brillants et plus chauds.

Des deux côtés de la galerie, il représenta *les Saisons* et sut les caractériser comme il avait fait pour les muses, non pas sans doute avec ce fier accent qu'y aurait mis le Poussin, mais avec un goût parfait dans l'ordonnance, l'arrangement des groupes, l'action des figures, et une convenance exquise dans le choix des ornements. Tout ce que permet de richesse ce style d'apparat, tout ce que la poésie, la fable, la tradition pouvaient fournir de gracieux sur des sujets si difficiles à rajeunir, Mignard le mit en œuvre. Pour exprimer le *Printemps*, il choisit l'hymen de Flore et de Zéphire, qu'il peignit entourés d'Amours se jouant avec les Napées et les Dryades et composant des guirlandes pour la reine des fleurs. *L'Été* fut pour le peintre l'occasion de représenter un sacrifice à Cérès. Il se plut à chercher parmi les plus belles dames de la cour celles qui

figureraient dans sa composition comme prêtresses de la déesse des moissons. Ses ressemblances favorites étaient celles de sa fille, de M[lle] de Théolon, de M[me] de Ludre, de M[me] d'Armagnac. Il comprenait le piquant que donnerait à ses compositions l'empressement de tant de jolies femmes à y trouver des allusions à leur beauté. L'*Automne*, c'est le triomphe de Bacchus et d'Ariane, sur un char attelé de panthères. On y voit danser, avec l'inévitable Silène, bacchantes et sylvains couronnés de pampres, ivres de vin et d'amour. L'*Hiver* n'a rien ici de particulier que sa tristesse convenue et n'a fait naître dans l'esprit du peintre que les images banales des Aquilons et de Borée soufflant des frimas du fond de leurs poitrines mythologiques, des Hyades inondant les campagnes et de Vulcain qui présente à Cybèle un brasier, tandis qu'aux pieds de la déesse sont couchés ses bons transis, mornes et abattus. Quand il fallut peindre le grand plafond de la galerie qui sert de couronnement à tout l'ouvrage, Mignard laissa faire en lui le courtisan. Il peignit le soleil sous les traits de Louis XIV conduisant un superbe quadrige, et précédé de l'Aurore qui dissipe les ombres de la nuit avec des doigts de rose, qui étaient ceux de M[lle] Mignard.

Le cabinet de Diane, qui est en retour de la galerie d'Apollon, fut orné de sujets empruntés aux aventures de la chaste déesse et traité dans le goût affadi de l'Albane. Mais la coupe du grand salon, qui se trouve élégamment décorée par des arceaux en cinq compartiments, est une des plus belles choses qui se puissent voir, en fait de peinture décorative. Comme il avait peint le Paradis, Mignard a voulu peindre l'Olympe. Les dieux sont rassemblés au moment où Mars et Vénus vont être enveloppés dans les rets que Vulcain a préparés. Ici, c'est la forge enflammée des cyclopes; là, ce sont les Amours qui traînent en riant la pesante épée du Dieu de la guerre et soulèvent de leurs petites mains son grand bouclier. Inutile d'ajouter que Mignard, dans ce ciel profane, a prodigué les carnations brillantes, les vives et fraîches couleurs. Vénus, Diane et Junon ne pouvant être peintes avec les mêmes tons et dans le même sentiment que les Vierges chrétiennes du Val-de-Grâce qui, à la suite de sainte Thérèse, aspirent aux joies du paradis.

Louis XIV vint à Saint-Cloud inaugurer par un compliment bien senti le succès des peintures de Mignard. Dès ce moment chacun se mit en devoir d'admirer, et Colbert lui-même, accouru le lendemain, fit sa cour au prince en la faisant à l'artiste. Il est probable qu'à partir de ce jour le surintendant des bâtiments eût été plus favorable à Mignard, malgré sa partialité pour Lebrun; mais il mourut peu de temps après. Ce fut M. de Louvois qui prit la place de Colbert, et par ce ministre, dont il était l'ami, le peintre obtint facilement de nouveaux travaux. Il fut chargé, avec l'agrément du roi, de peindre le petit appartement à Versailles. Nous ne donnerons pas ici la description de ses savantes et ingénieuses compositions, toutes tirées de la Fable, dans la crainte de fatiguer le lecteur, qui pourra du reste s'en faire une juste idée d'après les belles estampes de Gérard Audran, de Simon Thomassin et de Louis Surugue. Le plus illustre de ces graveurs, Gérard Audran, nous a également conservé les sujets qui décoraient le plafond du cabinet de Monseigneur à Versailles, dans des gravures deux fois précieuses, puisque les peintures originales n'existent plus. Elles furent détruites en 1728, par suite des réparations qu'on fut obligé de faire à un pavillon qui menaçait ruine, et comme elles étaient à fresque, il fut impossible de les sauver.

Un beau *Portement de croix*, qui se voit au Louvre et que Louis XIV garda d'autorité un jour que le marquis de Seignelay eut l'imprudence de le lui montrer; un *Saint Jean au désert*, dont Monsieur fit présent au roi d'Espagne; une *Samaritaine*, destinée à servir de pendant à *la Fuite en Égypte* du Dominiquin, que le roi possédait; *le Miracle de saint Denis* et enfin un *Christ au roseau* qui inspira au poète Santeuil ses plus beaux vers latins[1] : ce furent les derniers ouvrages de Mignard ou du moins les plus remarquables de ses dernières années. Il faut y joindre *la Peste d'Épire*, tableau pathétique dont il avait puisé, dit-on, les pensées dans la

[1] Voici ces vers d'une latinité vraiment exquise :

Christi cruentæ splendida principum
Non certet unquam purpura purpuræ
Junco palustri sceptra cedant
Textilibus diadema spinis.

grande âme de Dufresnoy, tableau admirable que le Poussin lui-même n'eût pas désavoué, tant l'expression en est forte, tant il y a de grandeur dans l'ordonnance, particulièrement dans l'invention de cette fontaine qui se précipite en cascade au fond du tableau et vers laquelle les pestiférés moribonds se traînent pour étancher la fièvre qui les dévore.



CATHERINE MIGNARD (Comtesse de Feuquières).

Lebrun étant mort en 1690, Mignard fut nommé premier peintre du roi. Enfin il était arrivé au sommet de son ambition, et cette Académie qu'il avait toujours combattue, il allait en être le chef! Toutefois il fallut un ordre exprès du roi pour qu'il fût reçu par des hommes qui le détestaient, l'accusaient de jalousie, d'avarice, et jugeaient de ses talents mêmes en ennemis. Noël Coypel prit la parole et dit : « que l'Académie *obéissait avec respect aux volontés du roi*, et que d'une voix unanime elle admettait M. Mignard aux charges de

directeur, chancelier et recteur de l'Académie. » C'est ainsi que le fait est rapporté dans les registres. En guise de tableau de réception, le recteur offrit à ses collègues une copie en grisaille de la coupole du Val-de-Grâce qui fut exécutée par un des professeurs, Michel Corneille. C'était un tableau rond qui tournait sur un pivot. On assure que Mignard, pour stimuler Michel Corneille, lui fit entendre vaguement qu'il le choisirait pour gendre, mais que, la copie une fois terminée, il ne fut plus question de mariage. M^lle Mignard devait épouser en 1696 le comte de Feuquières, fils d'un lieutenant-général célèbre par ses talents militaires.

Jusqu'au dernier moment Mignard tint le pinceau. Il avait plus de quatre-vingts ans qu'il fournissait encore des dessins à M. de Louvois pour la décoration du dôme des Invalides et parlait sérieusement d'en exécuter la peinture. Jusqu'au dernier jour Mignard eut de l'esprit; jusqu'au bout il fut courtisan. On connaît son mot à Louis XIV, qu'il peignait pour la dixième fois et qui lui disait : « Vous me trouvez vieilli? — Sire, il est vrai que je vois quelques campagnes de plus sur le front de Votre Majesté. » Il travaillait à un *Saint Luc*, où il s'était représenté lui-même, lorsqu'il sentit les approches de la mort, qu'il vit venir avec beaucoup de calme et de fermeté. Il expira le 6 mai 1695, âgé de quatre-vingt-cinq ans, assisté de sa fille et de M. et M^me La Reynie, qui ne le quittèrent point. On lui fit de pompeuses funérailles dans l'église Saint-Roch. Le roi déclara qu'il ne voulait plus de premier peintre, des hommes comme Lebrun et Mignard ne pouvant être remplacés; il défendit qu'on mît le scellé dans la maison du défunt, et il conserva à M^lle Mignard le logement que son père avait à Versailles.

Pierre Mignard est au Poussin ce qu'est Annibal Carrache à Raphaël. Il se place dans l'école française entre Lebrun et Simon Vouet. L'universalité, la noblesse furent les caractères de son talent. L'histoire, l'allégorie, le portrait, les tableaux d'expression aussi bien que les peintures décoratives, il sut tout faire avec un grand goût, une rare convenance, une connaissance approfondie de ce qu'on appelle *le costume*. En toutes choses il montra un sentiment élevé de la nature et de l'art; il employa un style noble, quelquefois héroïque. Ses compositions, remplies de dignité, n'ont rien qui choque la pensée, mais rien aussi qui l'étonne. Il possède à merveille l'art de draper ses figures, de jeter élégamment les plis, sans les multiplier outre mesure, de manière que la draperie ne se colle point à la forme, comme dit Molière :

..... mais en suive la grâce
Et sans la serrer trop, la caresse et l'embrasse.

Il eut enfin de la suavité dans la touche, un coloris agréable et riche. Ce qui lui manqua, ce fut l'originalité; il n'eut ni la grandeur ni les défauts même du génie. Aussi dirai-je volontiers que Pierre Mignard fut un peintre éminent; mais je n'irai point jusqu'à dire avec La Bruyère : « Vignon est un peintre, l'auteur de *Pyrame* est un poëte; mais Corneille est Corneille, Mignard est Mignard. »

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

C'est dans les monuments publics, dans les palais, dans les églises et les musées qu'il faut chercher les ouvrages de Pierre Mignard. On en voit dans les musées de Berlin, de Bruxelles, de Copenhague, de Madrid, de Vienne, etc. — Et en France, à Bordeaux, Lille, Marseille, Montpellier, Toulouse, etc.

Les tableaux de Mignard qui sont au Louvre proviennent presque tous de l'ancien cabinet du roi. En voici la liste avec le chiffre des estimations :

***La Vierge à la grappe.*** 6,000 fr. — ***Le Portement de croix.*** Il a été gravé par Gerard Audran. Il avait été fait pour le marquis de Seignelay. Louis XIV le garda. 10,000 fr. — ***Saint Luc peignant la Vierge.*** C'est le dernier ouvrage de Pierre Mignard. Il le peignit à quatre-vingt-cinq ans. 2,000 fr. — ***Sainte Cécile.*** 4,000 fr. — ***Portrait de M^me de Maintenon.*** 2,000 francs.

***Le Dauphin et sa famille.*** 12,000 fr. Ce tableau a été gravé avec ces vers de Santeul :

Aspice venturos futura in sæcula reges
Gallia, quondam orbis sentiet esse suos.

***Mignard*** (son portrait en pied). On y voit le buste de sa

fille et un chevalet sur lequel est l'esquisse du Val-de-Grâce. 6,000 francs.

Voici maintenant les principaux ouvrages de Pierre Mignard avec l'indication de ceux qui ont été gravés :

*Le Dôme du Val-de-Grâce*, gravé par Gérard Audran sur un dessin exécuté en grisaille par Michel Corneille. — *Sainte Scholastique*. Elle contemple les cieux ouverts ; gravée par Nicolas Bazin. (Mignard avait lui-même gravé, de son invention, une sainte Scholastique adorant l'Enfant Jésus, que la Vierge lui remet entre les mains.) — *Saint Jérôme*. Figure extraite du Val-de-Grâce ; gravée par un anonyme. — *La Circoncision*, gravée par Gerard Scotin d'apres le tableau à fresque qui était dans la chapelle des fonts à Saint-Eustache. — *Le Baptême de Jésus-Christ*, qui etait dans la même chapelle, gravé par le même. Claude Duflos l'a gravé en plus petit. — *La Mère de douleur*, peinte dans la chapelle du château de Saint-Cloud, gravée par Alexis Loyr. — *La Visitation*. Tableau qui était à Orléans chez les Religieuses de la Visitation ; gravé par Louis Roullet. — Les tableaux de la voûte du petit appartement du roi à Versailles, gravés en trois pieces par Gérard Audran. — Le plafond du cabinet de Monseigneur à Versailles, qui a été detruit, gravé par le même. Le plafond de la petite galerie, gravé en petit par Simon Thomassin. — *Les Génies des sciences et des arts*, peints dans le plafond de la petite galerie, gravés par Louis Surugue. — *Les Amours de Mars et Vénus*, peints dans le plafond du salon de Saint-Cloud, gravés en plusieurs pièces par J.-B. Poilly. — Huit groupes de figures feintes de stuc, peintes dans les angles du plafond comme pour servir de bordures aux tableaux, gravés par Jean-Baptiste de Poilly. — *La Jalousie et la Discorde ; Hébé et les nymphes* ornant de fleurs la statue de Priape ; deux sujets peints sur les portes du même salon, gravés par Benoît Audran. — *Les Quatre saisons* representées par des sujets tires de la fable, peintes dans la galerie de Saint-Cloud et gravées par J.-B. de Poilly. — *Le Portement de croix* (c'est celui qui se voit au Louvre). Il est gravé en petit par Benoît Audran et une autre fois également en petit par Jean Audran. — La *Sainte Cécile* qui est au Louvre a ete gravée par Claude Duflos et par François Chéreau. — *La Foi*, représentée par une femme assise près d'une croix, accompagnée de génies ; *l'Espérance* sous la figure d'une femme assise sur une ancre. J.-B. de Poilly a grave ces deux morceaux, qui étaient chez le roi. — *Christ au roseau*, gravé par Nicolas Bazin d'apres le tableau qui etait chez le roi. Santeuil a ecrit au bas de la gravure des vers admirables que nous avons rapportes. — *La Vierge au raisin*, peinte pour le roi d'Espagne. Elle a été gravée par Louis Roullet. C'est une repetition de celle qui est au Louvre et que Mignard avait peinte à Rome. François Chereau en a fait aussi une estampe. — *La Vierge et l'Enfant*, gravés à Rome par François de Poilly. — *La Vierge, l'Enfant et saint Jean*, graves à Rome par François de Poilly, et en plus petit par Nicolas Bazin. — *La Vierge et l'Enfant*. Saint Joseph leur montre la croix qui doit racheter le genre humain ; graves à Rome par F. de Poilly. — *Saint Charles Borromee* visitant les pestiférés et les communiant, gravé par de Poilly d'après le tableau peint à Saint-Charles de' *Catinari*. Le même gravé en petit sous les yeux de Jean Audran. — *Saint Antoine en prière*, peint à Rome dans le monastere Saint-Antoine-des-Français, grave par Meheux. — *La Vierge au raisin*, peinte pour le duc de Valentinois, gravée par Nicolas Bazin. La même en plus petit par Nicolas Bazin et par Lalouette. — *Le Mariage de sainte Catherine*, grave par François de Poilly. Le même tableau a été gravé par Roullet. — *Saint Sébastien*, gravé par Gagnières. — *L'Apparition de la Vierge à saint Ignace*, peinte au Noviciat des Jesuites, gravée sous la conduite de Gantrel. — *Le Baptême de Jesus-Christ*, gravé par Nicolas Bazin. — *Sainte Thérèse en prière*, gravée par Nicolas Pitau le fils. — *La Mère de l'Amour*, gravée par Nicolas Bazin. — *Saint Joseph portant l'Enfant Jésus*. La Vierge l'accompagne, et les deux anges sont prosternés à ses pieds ; gravé à Rome par Rocquet. — *La Famille de Darius*. Ce tableau, qui fut peint pour faire concurrence à celui de Lebrun, fut gravé par Edelinck, qui ne le termina point. Ce fut Drevet qui y mit la dernière main. — *La Peste d'Épire*. Ce beau tableau a été gravé par Gérard Audran. C'est un des chefs-d'œuvre de Pierre Mignard. — *Pan et Syrinx*, grave par Edme Jeaurat. — *Calliope*, muse de la poésie héroïque, gravée par le même.

Nous n'entrerons pas ici dans le detail de tous les dessins fournis par Mignard tant pour les thèses qui étaient alors en usage que pour les frontispices de livres et vignettes. On en trouvera l'énumération dans le livre de l'abbé de Monville, *la Vie de Pierre Mignard, premier peintre du roi ; Paris*, 1730. On y remarque les portraits ou médaillons de Louis XIV, de Colbert et de Lamoignon, portés par des figures symboliques et ornés de devises. Ils sont graves par François de Poilly.

Parmi tous ces beaux portraits du siècle de Louis XIV que l'on recherche tant aujourd'hui et qui exercèrent le burin des Nanteuil, des Edelinck, des Poilly, des Masson, de Van Schuppen, de Vermeulen, un grand nombre sont de Pierre Mignard.

En voici la liste à peu près complète ; nous n'en retranchons que les noms obscurs :

Alexandre VII, gravé par Van Schuppen. — Anne d'Autriche, reine de France, par Robert Nanteuil. — M. le prince Henri-Jules de Bourbon, prince de Condé (alors duc d'Enghein), gravé par Robert Nanteuil. — Le cardinal Mazarin, grave par Van Schuppen. — Un autre, grave par Robert Nanteuil. — Un autre, par François de Poilly. — Louis duc de Vendôme, depuis cardinal, grave par Antoine Masson. — François de Vendôme, duc de Beaufort, grand amiral de France, grave par Jacques Grignon. — Bernard de Foix de La Valette, duc d'Epernon, colonel de l'infanterie, gravé par Van Schuppen. — Jacques Tubeuf, président de la chambre des comptes. — Marin-Cureau de La Chambre, de l'Académie française, medecin du roi ; grave par Antoine Masson. (C'est une des estampes recherchées de ce maître. Les premieres epreuves sont avant les contre-tailles sur la joue.) — Louis XIV, gravé par François de Poilly. — Un autre, gravé par Louis Roullet. — Louis XIV vêtu en empereur romain, par Pierre Carre. — Jacques-Bénigne Bossuet, evêque de Meaux, gravé par François de Poilly. — Nicolas Colbert, évêque d'Auxerre, grave par Jean Lenfant. — Armande de Lorraine d'Harcourt, abbesse de N.-D. de Soissons, grave par Antoine Trouvain. — Charles-Maurice Le Tellier, archevêque de Reims ; peint deux fois, grave par Gerard Edelinck et par Van Schuppen. — Le dauphin et sa famille. (C'est le tableau qui est au Louvre ; il fut grave par Simon Thomassin.) — Marie de Lorraine, duchesse de Guise, gravé par Antoine Masson. — Henri marquis de Beringhen, premier ecuyer du roi ; gravé par Jean-Louis Roullet. — Jacques-Louis de Beringhen, premier écuyer du roi ; gravé par le même. — J.-B. Colbert, marquis de Seignelay, ministre d'Etat ; grave par Gérard Edelinck. — Jean-Jacques de Mesme, comte d'Avaux, président à mortier ; gravé par Nicolas de Poilly. — Gabriel-Nicolas de La Reynie, lieutenant de police, gravé par Pierre Van Schuppen. — Guillaume de Brisacier, secrétaire des commandements de la reine, gravé par Antoine Masson. — Balthazar Phélypeaux, secrétaire d'État, gravé par Corneille Vermeulen. — Louis-François Le Tellier, gravé par le même. — Édouard Colbert, marquis de Villacerf, surintendant des

bâtiments; gravé par Gérard Edelinck. — Nicolas Desmarets, intendant des finances; gravé par C. Randon. — François-Emmanuel de Bonne de Créquy, duc de Lesdiguières; gravé par Claude Duflos. — Claude Le Pelletier, président à mortier, contrôleur général des finances; gravé par Drevet. — Jean-Baptiste Poquelin de Molière, gravé par J.-B. Nolin. — Autre portrait de Molière en petit, gravé par Benoît Audran. — Jean-Henri d'Anglebert, ordinaire de la musique de la chambre du roi pour le clavecin, par Corneille Vermeulen. — Pierre Mignard peint par lui-même en 1690, gravé par Corneille Vermeulen. — Autre portrait de Pierre Mignard, gravé par Gérard Edelinck. (C'est celui qui est dans *les Hommes illustres* de Perrault.) — Catherine-Marguerite Mignard, comtesse de Pas de Feuquières, gravé par Daullé.

Ce portrait de Catherine Mignard est reproduit ici d'après une belle épreuve empruntée au riche portefeuille de M. Victor Cousin, qui professe, comme on sait, une admiration sérieuse et réfléchie pour notre art national du dix-septième siècle. C'est peut-être l'occasion de rappeler que M. Victor Cousin a réhabilité et remis en honneur l'École Française à une époque où elle était fort délaissée, parce que « *sans se dissimuler ce qui manque à cette école, il y trouve ce qu'il préfère à toute chose : la grandeur unie au bon sens et à la raison, la simplicité et la force, le génie de la composition, surtout celui de l'expression.* » (DU VRAI, DU BEAU ET DU BIEN, 10e leçon, l'art français au dix-septième siècle.)

Les dessins de Pierre Mignard sont assez heurtés pour un homme qui finissait beaucoup en peignant. La plupart sont faits à la pierre noire sans lavis et sans ombres, excepté quelques coups ressentis. Il en a arrêté d'autres à la plume avec un lavis d'encre de la Chine ou de bistre sur lequel il s'est servi de hachures longues et croisées. On en voit encore qui sont relevés de blanc, et l'on estime ses portraits aux trois crayons, qui ne sont pas les moins beaux.

On connaît à Mignard trois élèves, Sorlay, Nicolas Fouché et un Flamand nommé Carré, qui avait obtenu par le crédit de son maître une pension de 1,500 livres, mais qui à la mort de Mignard en éprouva une si vive affliction qu'il rendit son titre à M. de Villacerf, et se retira à Tournay, sa patrie.

On voit rarement les tableaux de Mignard se produire dans les ventes publiques, où l'on ne rencontre guère de lui que des *Vierges* ou des portraits de famille, qui se vendent peu. — Les prix que nous avons recueillis sont insignifiants et ne peuvent indiquer la valeur des œuvres du maître; il convient de s'en rapporter aux estimations citées en tête de ces recherches.

Nous reproduisons ci-dessous, comme spécimen de l'écriture de Mignard, le fragment d'une lettre qui faisait partie de la collection de M. de Chateaugiron.

Je vous fais scavoir que si vous ne faitte Affaire avec les —
personnes qui vous onts Comandé le dernier portrait du Roy —
Acheval que vous faitte, Jay un Cavalier dela cour, de mes —
[redacted] Amis qui desire l'avoir, l'on vous en donera argent —
Contant, autant que vous en nave eu de Monsieur l'ambassadeur
de malte, l'on mepresse un peu pour en avoir la Reponce, parceque
Jay Conduit l'affaire Comme Il faut, si vous vene a paris
bien tost — Ces une affaire qui se fera du jour au lendemain. —
brullé ma lettre sil vous plait et vous obligeres

Vostre affectionné serviteur

Mignard.

de paris
Ce mecredy,

Impr. Bénard et Comp., rue Damiette, 2



*École Française.* *Histoire, Mythologie.*

# CHARLES-ALPHONSE DUFRESNOY

NÉ EN 1611. — MORT EN 1665



Alphonse Dufresnoy s'est à jamais illustré pour avoir écrit la poétique de son art dans un style d'une latinité excellente, dans une langue impérissable. L'éclat qu'il a jeté comme écrivain a fait qu'on ne songe guère à s'enquérir de ses tableaux, le poëte ayant en lui éclipsé le peintre. C'est un plaisir, en effet, un plaisir des plus délicats et des plus nobles, que de savourer ce rhythme antique, de scander ces beaux vers, tantôt énergiques et fouillés comme ceux d'Horace, tantôt gracieux et doux comme l'hexamètre de Virgile. Il est même surprenant qu'une forme qui rappelle la littérature du siècle d'Auguste ait pu devenir si familière à un moderne; mais ce qui est non moins remarquable, c'est que Dufresnoy était né dans une de ces conditions où l'on ne reçoit d'ordinaire qu'une éducation imparfaite. Son père, apothicaire à Paris, le destinait à la médecine. On lui fit apprendre le latin et le grec, la géométrie, l'anatomie, les mathématiques; mais il montra d'abord un goût très vif pour les poetes anciens, et il eut dans ses classes tous les prix de poésie. Cependant, à peine eut-il fini ses humanités, qu'une nouvelle passion se

déclara chez lui, l'amour de la peinture. Malgré la résistance de ses parents, il alla prendre les premières leçons chez Perrier, qui demeurait alors rue de l'Arbre-Sec, et qui le présenta dans l'école du Vouet. Il y demeura deux ans, pendant lesquels il s'exerça beaucoup à dessiner et un peu à peindre.

Sur la fin de 1633, il partit pour l'Italie; il était âgé alors de vingt-deux ans, et il arriva à Rome ayant tout au plus de quoi subsister durant les premiers jours, car son père, irrité de sa désobéissance, l'avait complétement abandonné à lui-même. Pendant deux ans il eut à supporter dans cette ville une misère profonde, n'ayant pour vivre d'autre ressource que son pinceau; encore le maniait-il avec lenteur et très-difficilement. Comme il avait appris les éléments d'Euclide et qu'il était *connaissant dans l'architecture*, il se mit à peindre les ruines de monuments antiques, et il vendit presque pour rien les tableaux qu'il en fit; mais le denûment où il était n'altérait point la sérénité de son âme, et tout plein du désir « de fouiller son art jusqu'à la racine et d'en tirer la quintessence, » comme dit de Piles, il étudia d'une grande application les statues grecques et les grands maîtres italiens, et il alla dessiner chaque soir à l'Académie, avec l'ardeur d'un novice et la réflexion d'un philosophe. Deux ans s'étaient passés de la sorte, lorsque Pierre Mignard, qui avait été chez Vouet le condisciple de Dufresnoy, vint à Rome. Ravis de se retrouver, les deux camarades se lièrent de l'amitié la plus étroite, d'une de ces amitiés que les anciens philosophes auraient citée comme un modèle accompli, et dont parle Montaigne lorsqu'il dit « que les âmes s'y meslent et confondent l'une en l'autre, d'un meslange si universel, qu'elles effacent et ne retrouvent plus la couture qui les a joinctes. » Félibien, qui avait connu en Italie Mignard et Dufresnoy, parle ainsi de leur fraternelle union : « Ces deux amis ne se quittoient jamais, et c'est pourquoi on les appeloit, dans Rome, les inséparables. Ils n'avoient rien de secret ni de particulier, les biens de l'esprit comme ceux de la fortune leur étoient communs... »

Cette parfaite intelligence profita au développement de leur esprit et de leur talent. Dufresnoy, plus porté vers la théorie de son art, en cherchait les lois et les formules, et il fournissait à Mignard de belles idées; celui-ci, plus habile dans la pratique, corrigeait la lenteur de son ami à manier le pinceau, et lui enseignait toutes les dextérités de la manœuvre. Le cardinal de Lyon, frère aîné de Richelieu, voulant faire copier les fresques du palais Farnèse, confia ce travail à nos deux amis qui s'en acquittèrent à merveille, et furent tellement subjugués par le génie d'Annibal Carrache, qu'ils adoptèrent son goût de dessin et gardèrent toute leur vie le style de ce grand maître. A mesure qu'ils travaillaient ensemble, Dufresnoy, qui méditait continuellement sur son art, mettait par écrit toutes ses remarques et réunissait les matériaux de son poëme latin sur la peinture : *de Arte graphicâ*. Lui-même, dans les derniers vers qui sont d'une grande beauté, il nous fait savoir combien de temps lui coûta ce poëme et qu'il l'acheva dans Rome pendant que Louis XIII, après avoir foudroyé ses ennemis par delà des Alpes, semblable à un autre Hercule, étouffait le lion d'Espagne.

> Romæ meditatus, ad Alpes
> Dum super insanas moles inimicaque castra,
> Borbonidum decus et vindex Lodoïcus avorum
> Fulminat ardenti dextrâ, patriæque resurgens
> Gallicus Alcides, premit Hispani ora leonis.

« Vers la fin du mois d'août 1653, dit l'abbé de Monville, dans la *Vie de Mignard*, il survint des affaires à Dufresnoy qui l'obligeaient de revenir en France; mais comme, par suite de son caractère, tout cédait chez lui à l'amour qu'il avait pour la peinture, il alla auparavant à Venise et y séjourna dix-huit mois. » Il était parti seul, mais, à la vue des superbes peintures de l'école vénitienne, il écrivit à son ami pour le presser de les venir voir, et en effet, Mignard ne tarda pas à le rejoindre. Un noble Vénitien, le chevalier Marco Paruta, chez lequel ils étaient logés, leur commanda plusieurs tableaux et fit faire son portrait par Mignard. Dufresnoy peignit pour ce gentilhomme une Vierge en demi-figure et une Vénus couchée, tout à fait dans la manière du Titien, car il n'avait pas plus tôt vu les ouvrages de cet illustre maître qu'il avait admiré son coloris comme il admirait le dessin d'Annibal Carrache. A Rome, il avait déjà copié la plupart des

peintures du Titien, cherchant à s'approprier cette pastosité qui caresse l'œil, cet art de modeler tout sans détailler rien, cette large façon de procéder qui subordonne les localités de tons les plus variées et les plus vives aux simples et grandes masses de coloration qui recouvrent le camaïeu du tableau. Entre



LES NAIADES

autres morceaux du Titien qui furent copiés par Dufresnoy, il faut mentionner les deux Bacchanales d'Ariane et le paysage où se trouvent des figures de Jean Bellin, *les Dieux sur la terre*, peinture superbe qui est aujourd'hui à Rome dans la collection Camuccini. « C'est pour moi, dit Félibien, que Dufresnoy fit cette copie, et il la fit avec un soin tout particulier, connaissant l'estime que le Poussin m'avait fait concevoir des paysages du Titien. »

Après avoir passé ensemble à Venise environ huit mois, les deux amis se séparèrent, Dufresnoy pour revenir en France, Mignard pour retourner à Rome. Arrivé à Paris, Dufresnoy reçut l'hospitalité chez un ami, M. Potel, greffier du conseil, qui demeurait rue Beautreillis, et qui le chargea de la décoration d'un petit cabinet. « Ensuite il fit un tableau pour l'église Sainte-Marguerite du fauxbourg Saint-Antoine. M. Bordier, intendant des finances, qui faisoit alors achever sa maison du Raincy, ayant vu ce tableau, en fut si satisfait, qu'il mena Dufresnoy dans cette maison, qui n'est qu'à deux lieues de Paris, pour y peindre un cabinet. Dans le tableau du plat-fond, il représenta l'embrasement de Troie. Vénus est auprès de Pâris qui lui fait remarquer comme le feu consume cette grande ville. Il y a sur le devant le dieu du fleuve qui passe auprès, et d'autres divinités. Cet ouvrage est un des plus beaux qu'il eût faits. »

A Paris, Dufresnoy n'eût pas manqué d'occupation; mais, la tête toujours remplie de ses vers latins qu'il murmurait en peignant, il fit très-peu de tableaux. La pratique, du reste, lui donnait toujours beaucoup de peine. Aussi ne souffrait-il pas que personne le vît travailler, à l'exception pourtant de Roger de Piles qui s'était lié avec lui et qui vivait dans sa familiarité. Ce fut à la prière de Dufresnoy que de Piles traduisit le poëme *de Arte graphicâ*, que l'auteur n'osait mettre au jour sans qu'il fût accompagné d'une version française. De Piles nous apprend qu'il communiqua sa traduction à Dufresnoy, qu'il y fit tous les changements que le poëte voulut, et qu'il eut enfin l'entière approbation de son ami. Celui-ci, toutefois, se proposait d'éclaircir lui-même ses pensées par un commentaire, lorsqu'il fut atteint d'une paralysie qui le força de se retirer chez un de ses frères, à Villiers-le-Bel, près Paris, où il mourut vers la fin de l'année 1665.

Depuis que Mignard était revenu de Rome, c'est-à-dire depuis 1658, Dufresnoy était allé demeurer avec lui. Nous avons parlé, dans la vie de Pierre Mignard, de la collaboration de Dufresnoy aux grandes fresques du Val-de-Grâce : nous avons dit la mésintelligence qui existait entre les deux amis et Charles Le Brun, et comment ils lui exprimèrent leur refus de faire partie de l'Academie de peinture. Il ne nous reste donc qu'à mentionner les rares ouvrages exécutés par Dufresnoy à l'hôtel d'Hervart (aujourd'hui l'hôtel des Postes), où il peignit quatre paysages fort beaux, ensuite dans la maison de M. de Lyonne et dans celle de M. le grand prieur de Souvré, au Temple. Si on ajoute à ces peintures une *Assomption de la Vierge*, avec les douze apôtres, figures de grandeur naturelle, tableau d'autel que Dufresnoy eut à peindre pour une église de Lagny, et le dessin architectural de l'autel des Filles-Dieu, dans la rue Saint-Denis, dessin que d'Argenville attribue à tort à François Mansart, on aura la liste complète des travaux que le paresseux poëte mit à fin depuis son retour à Paris jusqu'à sa mort, c'est-à-dire dans un espace d'environ dix ans. Presque toutes ses peintures ayant péri, et celles que possède le Louvre n'étant point exposées dans les galeries, il est aujourd'hui bien difficile de se faire une juste idée du talent de Dufresnoy; mais on y peut suppléer par la pensée en se rappelant qu'il dessinait dans la manière des Carrache et coloriait dans le goût du Titien. Au surplus, son vrai titre de gloire, c'est son poëme *de la Peinture*. Ce poëme, profondément pensé, écrit d'un style mâle, concis et plein de nombre, frappé au coin de la plus haute latinité et traduit dans plusieurs langues, doit le sauver à tout jamais de l'oubli.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS

La Notice des tableaux du Louvre décrit deux morceaux de Dufresnoy qui sont justement ceux dont la gravure accompagne notre texte : 1° *Sainte Marguerite*, 2° *Les Naïades*. Ces deux peintures sont gravées au trait dans le Musée Landon. François Poilly a gravé un dessin de Dufresnoy, représentant Léandre traversant l'Hellespont à la nage.

Felibien a mentionné les tableaux que Dufresnoy peignit à Rome pour des Français.

La première édition de l'*Art de peinture* parut en 1668, avec le texte latin seul, chez Langlois, in-12. Ce poëme fut réimprimé en 1673 avec la traduction de Roger de Piles. Cette traduction reparut en 1684, puis en 1734, et une quatrième édition en fut donnée par Joubert en 1751. Deux ans après, de Querlon la retoucha et la publia pour la cinquième fois dans l'*École d'Uranie*, avec le poëme de l'abbé de Marsy.

L'*Art de peinture* a été traduit en italien par G. R. A., con annotazioni, Rome, 1713, in-8°. — En allemand, par Samuel-Théodore Gerike; Berlin, 1699, in-4°. — En anglais, par John Dryden. Londres, 1716, 1750, in-8°. — En hollandais, Amsterdam, 1722, in-8°.

Nous extrayons du *Trésor de la curiosité* les prix suivants.

VENTE DE LA REYNIERE, 1792. Armide abandonnée par Renaud; à côté d'elle sont deux amours, dont l'un pleure, etc. 1,498 fr.

VENTE DE LA REYNIERE, 1797. Le même tableau, 620 fr.

IMP. [illegible] ET Cie, 9, RUE [illegible].



*École Française.* *Paysages.*

## GASPARD DUGHET, DIT LE GUASPRE

NÉ EN 1613. — MORT EN 1675.



Vers l'année 1629, un Parisien établi à Rome, et nommé Jacques Dughet, apprit qu'un de ses compatriotes était malade dans une auberge, et qu'il y gémissait privé des objets les plus nécessaires à la vie. Ce Français malheureux était un grand peintre; il s'appelait Nicolas Poussin. Déjà illustre, il était encore pauvre. Jacques Dughet l'alla trouver, lui offrit sa maison et les soins de sa famille. Nicolas Poussin fut recueilli, soigné, guéri, et, après son rétablissement, il demanda par reconnaissance autant que par amour la fille aînée de Jacques Dughet : il l'obtint sans difficulté.

Cependant Jacques Dughet avait un fils qui, né à Rome, en 1613, avait alors quelque seize ans[1]. Ce jeune homme était celui qui devait plus tard acquérir une si grande célébrité en peinture sous le nom du Guaspre;

[1] « Ei venne a questa luce nel mese di maggio del 1813 in tempo che il padre suo abitava in Roma in piazza di Spana, nella parrochia de San Lorenzo in Lucina. » Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno... Milano*, 1812.

mais, pour manifester sa vocation et la vigueur innée de son génie, Gaspard Dughet n'avait pas attendu d'être le beau-frère du Poussin. L'on raconte, en effet, que Gaspard, comme cela est arrivé à tant d'autres, ne cessait de couvrir ses livres d'étude de dessins à la plume, arbres, animaux, figures humaines. Toutefois, ce fut un événement décisif dans la vie du Guaspre, que cette rencontre avec un si grand homme à un âge où la virilité commence et donne aux influences de l'éducation un caractère ineffaçable. Devenu le parent du Poussin et son élève, Le Guaspre fut dominé aussitôt par un génie qui dominait tout le monde, et il fut marqué pour la vie à cette forte empreinte. Peut-être fut-ce un malheur.

Cette domination, du reste, fut involontaire. Avec la raison profonde qui était son génie même, Nicolas Poussin ne voulut point violenter les dispositions naturelles de son jeune disciple, et, reconnaissant qu'il inclinait plutôt à l'imitation de la nature qu'à la composition des scènes historiques, il lui conseilla de parcourir la campagne de Rome et d'étudier les beaux sites qui abondent sur cette terre d'élection. Les conseils du maître répondaient si parfaitement à l'attrait que Le Guaspre éprouvait déjà pour la nature, que le jeune homme les suivit avec une soumission et une ardeur incroyables. Pendant les trois années qu'il reçut les leçons du Poussin, il étudia bien plus sous les ombrages de Frascati et sur les rives embaumées du Teverone, que dans l'atelier du grand paysagiste. Bientôt le talent de Guaspre prit un tel essor, que Poussin étonné disait en examinant les ouvrages de son élève : « Je ne les croirais pas de lui, si je ne les avais vu faire de mes propres yeux. »

Passionné, robuste, et d'une humeur indépendante, Le Guaspre, dès qu'il eut atteint sa dix-huitième année, voulut se passer de maître et marcher seul dans sa force et dans sa liberté. Déjà ses dessins, ses croquis avaient trouvé des acheteurs. Il se sépara du Poussin, et employa tout l'argent de ses premiers gains à louer deux maisons de campagne, l'une à Tivoli, pour avoir toujours le spectacle des immenses paysages qui se déroulent au pied de la colline où cette ville est bâtie; l'autre à Frascati, dont les antiques ruines et les villas lui offraient le modèle des nobles fabriques qui allaient enrichir ses paysages. Ce n'est pas tout. Pour varier ses points de vue, il retint deux appartements dans les quartiers les plus élevés de Rome.

Ces détails nous apprennent que Guaspre eut deux maîtres : Nicolas Poussin et la nature. A l'école du Poussin, il apprit à donner à la réalité une grandeur idéale, une héroïque noblesse; il apprit à aimer les vastes perspectives, les larges plans fuyant par une pente insensible vers l'horizon borné de collines; les fabriques d'architecture grecque, interrompues dans leurs lignes sévères par les caprices du feuillage; la fière attitude des chênes ou des châtaigniers placés comme des gardes sur la lisière des forêts ombreuses. En un mot, la composition, l'ordonnance de ses paysages, le sentiment qui les inspira, trahissent assez dans Le Guaspre la parenté du Poussin. Mais la nature seule, la nature des environs de Rome, lui donna sa puissante manière de peindre, son mâle et sombre coloris, son habileté à reproduire les divers feuillés des arbres, à disposer les masses d'ombre et de lumière, à répandre l'air dans ses fonds, à cacher la tempête dans ses nuages.

Le paysagiste à la façon du Guaspre ne se contente pas de peindre la nature, il l'invente pour ainsi dire, et on le pourrait comparer à un architecte dont les matériaux ne seraient plus des pierres et du ciment, mais de grands arbres, des montagnes, des fleuves, des temples en ruine, et d'élégantes villas, qu'une puissance mystérieuse lui permettrait de mouvoir et de grouper à sa fantaisie. En effet, dans cette manière de concevoir le paysage, l'artiste se sert bien plus de la nature qu'il ne s'en inspire. Il n'attend pas que la poésie, qui émane de la création, le touche, le transporte et enflamme son génie. Il arrive avec une idée préconçue de la beauté; il modifie, transforme, *anoblit* les objets qu'il a sous les yeux pour les assortir à son idéal.

Pour plier ainsi la nature à la pensée de l'homme, il faut une grande force. Mais dans beaucoup de paysages de Guaspre, la puissante méditation du Poussin a disparu : le système de composition seul est resté. C'est encore, si l'on veut, le crayon du Poussin, mais ce n'est plus tout à fait sa grande âme. De là vient sans doute, qu'en dépit des éminentes qualités de ce maître, on se lasse quelquefois à contempler l'éternelle magnificence de ses sites, ses fabriques toujours régulières et monotones, la majesté de ses forêts. Ce qui manquait au Guaspre, c'était le naïf. Pourquoi ne le redirais-je point? Ce fut peut-être un malheur pour lui d'avoir été le

disciple de Poussin. Je disais tout à l'heure qu'on reconnaissait dans ses ouvrages l'influence de deux maîtres, et cela est vrai ; mais ces deux maîtres se combattirent en lui ; et l'on croit voir dans les tableaux du Guaspre les signes d'une incessante lutte entre la conception de la beauté dont le Poussin avait rempli son âme, et les tendances de son caractère propre qui le portait à une imitation plus facile de la réalité. D'un peu loin, on est frappé de l'ordonnance de ses tableaux, tout y est calculé à souhait pour imposer à l'esprit comme aux yeux : sur ces voies romaines bordées de platanes et de tombeaux, auprès de ce beau lac et sous un tel firmament, il semble qu'on ne doit voir passer que des héros ou des demi-dieux ; mais si l'on s'approche et qu'on s'arrête à certains détails, on y trouve une saveur agreste qu'on ne soupçonnait point ; c'est, ici, un tertre couvert de mousses et de larges feuilles qu'a fait tomber le vent d'orage ; là, c'est l'ombre fraîche d'un arbre plus familier où la bergère et ses moutons pourraient s'abriter à l'heure de midi. Il est donc vrai que si le Guaspre rappelle toujours Poussin dans l'ensemble de l'arrangement, il l'oublie souvent dans les détails de l'exécution,



LE MATIN.

parce qu'alors il est entraîné par un sentiment moins solennel, c'est-à-dire par le simple amour des champs et des bois. Je dirai plus : les personnages antiques, ou tout au moins vêtus à l'antique, dont Le Guaspre, Dominiquin, Poussin lui-même ont orné ces paysages, s'assortissent quelquefois très-mal avec certaines vues de la campagne de Rome reproduites sans aucune apparence d'embellissement. Les deux paysages qui sont au Louvre, et où l'on voit de vrais villageois italiens, sont aussi des plus beaux que ce maître nous ait laissés. Si j'essayais de résumer ma pensée, je dirais que Le Guaspre était trop héroïque pour être pastoral, et trop pastoral pour être héroïque.

Quoi qu'il en soit, Guaspre, dès l'âge de vingt ans, avait pris place parmi les peintres les plus estimés de son époque. C'est au point que le duc della Cornia lui proposa de le suivre à Castiglione, lui offrant vingt scudi par mois, en sus du logement et de l'entretien. Guaspre partit avec le duc. Mais, comme le fait observer Baldinucci, celui qui, dès l'âge de dix-huit ans, avait trouvé intolérable le joug de parents doux et dévoués, ne pouvait s'accommoder du rôle de courtisan. Au bout de quelques mois, il quitta la cour du duc et revint à Rome. Francesco Ariti, noble Milanais, qui essaya également de s'attacher Le Guaspre, et l'emmena dans son

gouvernement d'Atino in Regno, ne fut pas plus heureux. L'artiste, jaloux de son indépendance, abandonna ce nouveau protecteur encore plus vite que le premier. Il reprit son logement à Rome et se mit à recommencer joyeusement ses courses à travers les montagnes de la Sabine, qu'il a représentées tant de fois dans ses tableaux.

Les paysages de Guaspre plurent tellement aux Romains, la noblesse de ses compositions leur rappelait si vivement le génie du grand peintre qu'il imita sans le copier, que les artistes de Rome joignirent à son nom de Gaspard ou du Guaspre celui de son maître, et la postérité lui a conservé ce double nom[1]. Nous avons déjà dit ce qui manqua, selon nous, à Gaspard Dughet pour mériter tout à fait un si beau titre. Cependant, s'il n'est pas l'égal de son maître, il n'a point usurpé son éclatante célébrité; et ses défauts tiennent plus au genre qu'il se laissa imposer qu'à son propre génie. Dans Nicolas Poussin, la grandeur du paysage s'explique par la dignité des sujets d'histoire ou des drames philosophiques qui attirent d'abord l'attention du spectateur. Le théâtre doit être à l'unisson des nobles scènes que l'artiste y veut représenter. Ainsi, dans *le Diogène*, la magnificence de la nature environnante donne à l'acte du philosophe cynique une inexprimable solennité[2]. Mais si la pensée du peintre vient à s'effacer et ne laisse plus après elle que l'ordonnance qu'elle a inspirée, je n'ai plus devant moi que la demeure des héros absents, le palais vide des rois disparus; le silence et l'ennui habitent dans ces lieux où je ne sens plus la présence de l'homme. Le paysage historique, où le peintre prétend anoblir la nature sans savoir pourquoi, ressemble à ces tragédies classiques où, en dépit de tout, les héros parlent toujours en vers alexandrins, marchent en mesure et ne s'humanisent jamais.

On conçoit maintenant comment le Guaspre est surtout un grand peintre quand il consent à suivre la nature. Le tableau où il a représenté une épaisse forêt, percée par un large chemin incliné, qui s'enfonce et se perd en tournoyant dans les sinuosités d'une montagne, est certainement une de ses plus belles œuvres. Le chariot attelé de bœufs, qui descend vers le devant du tableau, est d'un très-beau caractère, et sans le bouvier demi-nu dont la pose académique jure avec la simplicité de tout le reste, on ne trouverait dans cette page que naturel et grandeur. Une autre composition du Guaspre donne encore une plus grande idée de l'habileté de ce maître. Elle représente une *Vue de Damas*. Des rochers, s'élevant graduellement de gauche à droite, occupent le fond du tableau : la ligne de l'horizon est agréablement coupée et variée par des bouquets d'arbres qui croissent dans les anfractuosités de la montagne. De l'horizon lointain, on voit venir un fleuve qui deux fois tombe en cascade écumante avant d'atteindre le premier plan du tableau. A droite et à gauche, de magnifiques châtaigniers servent à repousser un fond lumineux et plein d'air, dont la transparente légèreté rappelle les plus beaux morceaux de Paul Bril. La nature a inspiré cette page. Et pourtant il a fallu que la mythologie vînt se glisser là où on ne l'attendait guère. Au pied de la chute d'eau sont trois personnages. Un voyageur dans un costume singulier, tunique courte, bras et jambes nues, dort la tête appuyée contre un fragment de rocher. Il a jeté à côté de lui son chapeau à plumes. Une femme, le sein découvert, vient de lui dérober son épée, et se prépare à le frapper. Par bonheur, un enfant, reconnaissable au carquois sonnant sur ses épaules, désarme cette sanguinaire beauté.

Ce tableau, vraiment admirable, représente-t-il réellement une vue de Damas? Dans ce cas, Guaspre aurait voyagé en Syrie, sans que l'histoire ait été avertie de cette excursion, qu'il eût été si intéressant de connaître. D'après ses biographes, Le Guaspre ne quitta point l'Italie. Il visita seulement Naples, Pérouse, Florence. Il arriva à Florence à l'époque où Pietre de Cortone peignait les loges du palais Pitti, et, à la demande de ce peintre, il orna l'un des appartements du palais d'un grand paysage à fresque, qui lui fut payé cent scudi.

Lorsqu'il revint à Rome, les œuvres de Claude Lorrain le frappèrent d'une telle admiration, qu'il ne

[1] Baldinucci affirme que ce surnom de Poussin fut donné à Guaspre en témoignage de l'admiration inspirée par ses œuvres et de leur ressemblance avec les tableaux du grand Poussin. De son côté, Hagedorn, dans deux passages de ses *Réflexions sur la peinture*, prétend que Guaspre dut ce surnom à cette unique circonstance qu'il était beau-frère de Poussin. Il est évident que Baldinucci doit être cru en dépit de Hagedorn. Si Guaspre avait peint des bambochades, l'aurait-on appelé Poussin?

[2] Nous parlons toujours comme si Poussin était le créateur du genre qu'il a poussé à la perfection; mais nous savons que Giorgione, Bassan, Titien, Annibal Carrache, Paul Bril, lui avaient frayé la route.

craignit pas, malgré son âge et sa célébrité, d'étudier à l'école de ce maître incomparable. Pourtant il ne paraît pas qu'il ait pu ravir au Lorrain le secret de verser à flots sur une toile la poudre d'or du soleil. Les fonds de Guaspre sont légers, pleins d'air, transparents, toujours glacés d'azur, et partant d'un aspect rigide. On y voit la lumière, mais non la chaleur du soleil.



SITE D'ITALIE.

Mais il est un genre où Le Guaspre a excellé, et où il ne paraît point avoir eu de modèle. Il est le premier peintre qui ait songé à représenter des orages sur terre, et il n'a point été surpassé dans l'art d'exprimer au naturel l'effet du vent déchaîné par l'ouragan, les arbres secoués, courbés, déracinés par un tourbillon; les nuages obscurs, la poussière soulevée du sol et se mêlant dans l'air à une pluie serrée, la chute de la foudre, enfin toute la confusion et toute la poésie de la campagne ravagée par un orage. L'abbé Le Blanc a reproché au Guaspre d'avoir immobilisé sur la toile des scènes agitées qui n'ont dans la nature qu'une durée éphémère. La peinture ne lui semble pas destinée à reproduire les mouvements rapides et passagers, et il recommande le choix des objets au repos. Cette opinion, déjà soutenue par Léonard da Vinci, qui enseigne, dans son *Traité*

*de peinture*, que certains objets, comme le disque du soleil, par exemple, ne sauraient être imités par le pinceau, cette opinion n'est, à bien dire, qu'une opinion. Sans entrer ici dans une discussion étrangère à notre sujet, il est certain que les orages ne sont point par leur nature tellement éphémères qu'on ne puisse en donner une représentation vraie, énergique et saisissante. S'il en était autrement, il faudrait enlever à l'œil du peintre les scènes que lui offre à chaque instant la réalité, et bannir de nos musées les *tempêtes* de Backhuysen, de Guillaume Van de Velde, de Vernet et de tant d'autres. Les *coups de vent* de Guaspre renversent eux-mêmes la théorie qui les condamne; et la postérité les préfère à ses autres ouvrages. Aussi les ouragans de Guaspre ont-ils été recherchés et payés si cher par les Anglais, qu'ils sont devenus rares en France. Aujourd'hui, on ne les trouve guère plus que dans les opulentes galeries de l'Angleterre[1].

La manière de peindre de Guaspre est facile, mais en même temps vigoureuse et ressentie. Sa touche est large, et elle imite la fermeté du Poussin. Il savait la varier habilement suivant les objets qu'il voulait représenter. Son pinceau puissant est quelquefois léger quand il répand au pied de ses bocages les frais gazons et les mousses veloutées; il est franc et solide quand il peint les rocs, brûlés par le soleil, de la campagne romaine. Ses arbres sont toujours bien dessinés, d'une tournure élégante; ils sont empâtés et feuillés en grand. Baldinucci l'a accusé d'être trop uniformément vert. Peut-être, à l'époque où Baldinucci a vu les tableaux de Guaspre, ce reproche pouvait-il se justifier. Aujourd'hui, en général, les peintures de ce maître ont poussé au noir, ce qu'il faut attribuer en partie à la substance dont on se servait alors pour l'imprimiture des toiles. Les premiers plans où il place d'ordinaire des arbres touffus, des entrées de forêts, sont assez difficiles à saisir, mais ses fonds ont conservé toute leur légèreté, ses ciels tout leur éclat. Guaspre a égalé les meilleurs maîtres dans l'art de rendre la perspective aérienne. On est étonné de voir le fini de la plupart de ses tableaux, quand on sait avec quelle rapidité il les peignait. En un seul jour, il avait exécuté, dit Baldinucci, un paysage de cinq palmes, orné de figures. Le nombre de ses tableaux est immense. De son vivant déjà, on montrait, en Allemagne, en Italie et en Angleterre, une grande émulation de les acquérir[2]. Mais c'est à Rome qu'il trouva les admirateurs les plus passionnés et les plus généreux. Au temps de Baldinucci, un banquier de cette ville, nommé Antonio Moretti, ne possédait pas moins de cinquante morceaux du Guaspre, grands et petits[3].

Il semble que Guaspre aurait dû amasser une grande fortune, car ses tableaux étaient aussi bien payés que vite exécutés. Il aurait pu aisément, dit un biographe, laisser 25,000 scudi, s'il avait su vivre avec économie; mais il aimait à traiter ses amis, il aimait surtout la chasse, pour laquelle il entretenait des meutes nombreuses, et lorsqu'il mourut, il était si pauvre qu'il fallut vendre le peu de vaisselle qui lui restait pour subvenir aux frais de son enterrement. Cette passion pour la chasse était si grande qu'il compromit plusieurs fois sa santé, en s'exposant à l'ardeur du soleil, ou en parcourant des jours entiers des marais malsains. Il fit plusieurs maladies qui mirent son existence en danger. Vers la fin de sa vie, il devint infirme : ses jambes gonflées ne pouvaient le soutenir. L'obligation de rester immobile lui causa une profonde mélancolie, et il mourut le 25 mai 1675. L'année même de sa mort, il peignit un *ouragan* qui passe pour son chef-d'œuvre. *Le Déluge* fut aussi la dernière inspiration du Poussin.

L'innombrable quantité de ses tableaux à l'huile suffirait sans doute à justifier la renommée de ce maître; pourtant il trouva dans la peinture à gouache un nouvel aliment à sa prodigieuse activité. Les paysages qu'il a peints de cette manière sont peut-être la partie dominante de son œuvre. La richesse des tons, la légèreté, la facilité de la touche sont merveilleuses. Ses dessins sont nombreux. On y retrouve sa grande science de l'anatome des arbres, si je puis parler ainsi. Les chênes surtout, avec leurs feuilles dentelées qui se

[1] Ils ont été gravés dans l'ouvrage publié à Londres par Pond et Knapton.

[2] Le opere che questo artifice condusse nello spazio di quaranta cinque anni incirca che egli attese all' arte, son tante in numero, che a gran fatica si può di una minima parte aver cognizione. Baldinucci, *ubi suprà*.

[3] D'Argenville dit avoir vu ces cinquante tableaux, qui avaient passé aux mains du cardinal Ottoboni.

groupent par bouquets à l'extrémité des branches, sont rendus avec l'habileté d'un peintre chasseur qui avait passé sa vie à battre les bois.

Quant aux eaux-fortes du Guaspre — il en a gravé huit — elles sont touchées d'une main rude, sobre et magistrale. La facilité, la sûreté de la pointe, beaucoup d'effet avec peu de moyens, tels sont les caractères de ce maître quand il dessine ses souvenirs sur le cuivre.

Les œuvres de Guaspre étonnent mais ne touchent pas. Dans ses forêts, sur ses collines et au bord de ses lacs, je cherche en vain l'émotion ou la rêverie. Comme les grandes pensées, les tableaux sublimes viennent du cœur. Le cœur, cette source du génie, paraît avoir tenu peu de place dans la vie du Guaspre. Plein



CAMPAGNE DE ROME

d'imagination et de force, peintre mâle et prompt, robuste chasseur, il était capable de peindre en quelques heures le vaste paysage qu'il avait parcouru la veille en une journée. Mais, inaccessible à la tendresse, il ne vit de la nature que ses imposantes surfaces, il n'en pénétra point la poésie, si ce n'est lorsqu'il la représenta tourmentée par le souffle du classique Éole, et sillonnée par les foudres du dieu de l'Olympe.

On disait un jour devant nous que les campagnes que le Guaspre avait eues sous les yeux n'étaient pas faites pour lui révéler le côté pathétique des choses, l'élégie des forêts obscures et des lacs mélancoliques. Il est vrai qu'en Italie, dans ce pays de lumière et de soleil, l'amour est passionné, mais sans rêverie; la nature est ardente, mais sans mystère. Et cependant, c'est un poëte romain qui, le premier, prononça ce mot sublime, parti des entrailles de la poésie : *Sunt lacrymæ rerum.*

CHARLES BLANC.

Gaspard Dughet, un des peintres les plus expéditifs dont l'histoire fasse mention puisqu'il lui arriva plus d'une fois de peindre un grand tableau avec figures en un jour, fut aussi un habile graveur. Nous avons de sa main huit *paysages* exécutés d'une pointe vive et légère. Sur deux il s'est nommé GASPARO DUCHÉ INV. SC. ROMÆ; sur les autres il a signé G. D. S. — GASP. DUGHET SCULPSIT.

Ses eaux-fortes décrites par Bartsch, t. XX, page 232 du *Peintre-graveur*, se composent :

1° D'une suite de quatre jolis *paysages*, en rond ;

2° Et d'une autre suite de quatre *paysages*, en largeur.

On a beaucoup gravé, surtout en Angleterre, d'après cet habile paysagiste. Parmi les meilleurs graveurs qui se sont occupés de reproduire les compositions de Gaspard Dughet, il faut citer : Vivarès, Brown, Major, Mason, Cannot, Pond, Woollett, Canego, Hackert, Mathieu, etc.

Les tableaux du Guaspre ont été de tout temps recherchés par les amateurs de la bonne peinture, et leur mérite leur a assigné une place distinguée dans les galeries publiques.

LE LOUVRE possède six *paysages* de cet artiste, que les administrateurs du Musée, par un sentiment un peu trop généreux, ont classé parmi les peintres de l'école italienne, comme si le nom de Gaspard Dughet en transformant même son prénom en celui de *Gasparo*, était moins français que celui de Nicolas Poussin son beau-frère, ou celui de Claude Gellée son compétiteur, ou comme encore si sa manière de peindre était plus italienne que celle de ses deux illustres compatriotes. Au point de vue légal, on ne serait pas plus habile à soutenir que l'on a rangé le Guaspre dans l'école d'Italie parce qu'il serait né à Rome d'un père *Parisien*.

Le *paysage* dans lequel trois voyageurs se reposent près d'un fleuve et dont l'un s'appuie sur un lévrier, fut acquis en 1816 pour la somme de 5,000 fr. à Mr Rigo; il a été gravé par Muller. Un autre; trois hommes dont deux assis sont accompagnés de deux lévriers; un troisième : trois bergers dans le costume antique se reposant sur le bord d'un chemin; tableaux gravés dans le Musée Filhol et provenant de la collection de Louis XIV, furent estimés sous l'empire 9,000 fr. chacun et 1,000 fr. seulement sous la restauration.

Le livret du Musée croit devoir ajouter à la suite de la description de ces deux derniers tableaux, que M. Waagen les a attribués à Van Bloemen. Cette opinion est erronée, n'en déplaise au docte Berlinois. Ils sont bien l'un et l'autre du Guaspre, et nous saisissons cette occasion pour déplorer que le Musée du Louvre qui doit faire autorité, qui peut, pour le cas d'un doute, s'entourer ici d'avis si sûrs, embarrasse le jugement de l'amateur en s'appuyant sur la fausse opinion d'un étranger.

Les autres tableaux du Guaspre au Musée du Louvre sont moins importants que ceux que nous venons de citer; ils furent appréciés 1,000 fr. sous la restauration.

AU MUSÉE ROYAL DE VIENNE, où le Guaspre est rangé parmi les peintres français, on voit quatre *paysages* de ce maître.

A CELUI DE MUNICH, il y en a deux.

A CELUI DE DRESDE, deux également.

A L'ERMITAGE DE SAINT-PÉTERSBOURG, un même nombre.

AU MUSÉE ROYAL DE BERLIN, dirigé précisément par M. le docteur Waagen, il n'existe pas un seul tableau du Guaspre.

LE MUSÉE ROYAL DE MADRID possède sept *paysages* de notre artiste.

A LA GALERIE DE FLORENCE, le Guaspre est représenté par deux *paysages* d'un grand mérite.

A l'exception de celui de Montpellier, les musées des départements de la France, si riches en productions des maîtres de l'école française, ne possèdent cependant pas de tableaux du Guaspre. Mais M. Fabre, le généreux fondateur de ce beau Musée du midi de la France, qui séjourna une partie de sa vie à Rome, ne pouvait manquer, lui artiste distingué, de réunir des ouvrages d'un maître qu'il s'était plu tant de fois à copier; aussi le Musée de Montpellier possède-t-il onze tableaux de ce grand paysagiste, sans compter trois belles copies exécutées par M. F. X. Fabre lui-même. Ces onze toiles figurent dans l'inventaire du Musée de Montpellier pour la somme de 16,730 fr.

Mais c'est surtout en Italie, dans les palais des grands seigneurs, que se trouvent les plus beaux tableaux de ce maître.

Chez le prince Borghese, il y a des murailles entièrement peintes à l'huile par le Guaspre.

A *Bel respiro*, chez le prince Pamphile, notre artiste a laissé plusieurs pages remarquables.

On voit dans le palais Colonna, des frises et des dessus de portes peints à fresque de la main du Guaspre.

Dans l'église des Carmes de Saint-Martin *dei monti*, on admire de grands *paysages* peints également à fresque et enrichis de nombreuses figures d'une assez grande proportion.

Les tableaux de Gaspard Dughet se rencontrent rarement chez les amateurs.

M. Dubois de Paris en possédait de fort beaux, qu'il a emportés à Saint-Pétersbourg.

M. George, l'ancien expert du Louvre, en a quelques-uns aussi fins que des Hobbema.

Nous en avons vu de très-beaux chez M. le marquis de Pastoret.

Enfin le conservateur du musée Rath, à Genève, M. James Audéoud, en possède un remarquable, qui fit partie de la collection Montonnat.

Les figures qui ornent les tableaux du Guaspre sont tantôt de sa main, tantôt de celles de Nicolas Poussin, Pietre de Cortone, Ph. Lauri, etc.

Crescent Onofri, Jacques de Rooster de Malines et Vincentio furent ses élèves.

Le Guaspre a laissé de fort beaux dessins touchés avec un grand goût; il en existe dont le trait est fait à la plume, lavé de bistre ou d'encre de Chine; d'autres au pinceau, relevés de blanc, souvent même de pierre noire.

Il y a un grand choix à faire dans les tableaux peints de ce maître; aussi leur prix varie-t-il dans des proportions étonnantes.

A la vente Saint-Victor 1823, un *paysage* du Guaspre fut vendu 300 fr. 20 c.

A celle de M. Laperiere faite la même année, un magnifique *paysage* qui provenait de la galerie Falconieri, atteignit le chiffre de 8,000 fr.

A celle du cardinal Fesch, en 1815, un *Site d'Italie* fut payé 2,184 fr. La *Conversion de saint Paul* 1,620 fr.; deux autres ne s'élevèrent ensemble qu'à 891 fr.

Le Guaspre n'a point signé ses tableaux; ses eaux-fortes portent la marque ci-dessous.

An.

*Gaspare Duché in. sculp. Romæ* GASP. DUGHET SCULPSIT. G. D. S.



*École Française.* *Histoire, Portraits.*

# LOUIS TESTELIN

NÉ EN 1615. — MORT EN 1655 ET HENRI TESTELIN, NÉ EN 1616. — MORT EN 1695



Il nous reste très-peu de chose des frères Testelin, et nous ne connaissons guère, de Louis, qu'un ou deux tableaux ; de Henri, qu'un beau portrait de Louis XIV et un bon livre sur la peinture ; mais quand on se rappelle quelle fut l'importance de ces deux frères et leur renommée dans un temps où florissaient Nicolas Poussin, Eustache Lesueur et Charles Le Brun, il est impossible de croire que leur siècle se soit trompé sur eux, un siècle aussi éclairé, un aussi grand siècle ! On peut dire, cependant, que Louis Testelin et surtout son frère jouèrent un plus grand rôle comme secrétaires de l'Académie que comme peintres. Plus que personne, ils secondèrent Charles Le Brun dans ses efforts pour créer une Académie royale de peinture, et ils eurent une très-grande part, non-seulement à la fondation de ce corps célèbre, mais à la paix qui fut conclue avec la maîtrise, sous le nom de jonction, laquelle mit fin aux innombrables actions et procédures dirigées par l'ancienne communauté des peintres et sculpteurs contre les brevetaires du roi. Au surplus, la biographie des deux

frères Testelin se trouve écrite en partie par eux-mêmes dans les Mémoires de l'Académie de peinture[1], en partie par Guillet de Saint-Georges, dans une des notices qu'il rédigeait comme historiographe de cette Académie. Ce sont là les sources auxquelles nous puiserons, sans négliger le livre de d'Argenville.

Selon la notice de Guillet, Gilles Testelin, père de Louis et de Henri, avait été peintre du roi Louis XIII, « qui, très-satisfait de ses ouvrages, l'avoit fait coucher sur l'état et lui avoit donné un logement dans les galeries du Louvre. » Louis, qui était l'aîné, naquit en 1615, un an avant son frère. L'un et l'autre furent envoyés à l'école du Vouet et s'y distinguèrent, Louis surtout, par un goût de dessin un peu froid, mais ferme et correct, et par un coloris tranquille, uniforme et tendre, qui contrastait avec la manière décidée de son maître et ses tons souvent sauvages. Le voyage en Italie n'étant encore pour les peintres qu'une exception, un privilége de la fortune, Testelin y suppléa, comme beaucoup d'autres, par un voyage à Fontainebleau où il étudia les maîtres italiens, Primatice, Nicolo Dell'Abbate, le Rosso ; mais il ne subit en aucune façon l'influence que ces maîtres avaient exercée sur tant d'autres; il demeura ce qu'il était, un esprit tempéré, exempt de toute exagération, un talent sage, également incapable de s'élever dans les hautes régions du grand style, et de descendre dans le vulgaire des formes et des pensées.

Testelin avait, du reste, beaucoup de pratique et s'entendait particulièrement aux ouvrages de clair-obscur auxquels il savait donner toute la rondeur, toute l'illusion désirables. Ce genre d'aptitude le rendait propre aux décorations d'appartement, où la peinture en grisaille était alors fort employée. Aussi fut-il un des artistes les plus occupés de ce temps-là. En 1614, il travaillait avec Philippe de Champagne, au Palais-Cardinal, dans les bains de la reine Anne d'Autriche. Sur la fin de la même année, il était associé avec Charles Le Brun pour la conduite des tableaux et ornements à peindre dans la vieille église du Val-de-Grâce, qui depuis a été démolie. « En 1646, dit Guillet, M. Bordier, qui étoit alors un des fermiers-généraux, l'employa dans sa belle maison du Raincy, qui est auprès de Bondy, sur le chemin de Paris à Chelles, et lui fit peindre des plafonds où il représenta l'histoire de *Proserpine*, et sur le même sujet il fit plusieurs camaïeux en bas-reliefs feints dans les lambris du même appartement. M. Bordier se servit aussi de lui pour de feints bas-reliefs de grisaille en l'église des Pères-Minimes de la place Royale, dans la deuxième chapelle à droite, en entrant. Il excelloit dans ces bas-reliefs, car, outre la correction du dessin, il avoit un talent particulier pour y distribuer les jours et les ombres, et par ce moyen, leur donner un grand relief. Dans les grisailles dispersées de part et d'autre en cette chapelle, il a représenté un grand appareil de musique pour chanter les louanges de Dieu, plusieurs livres de tablatures, des enfants qui forment des chœurs différents; les uns chantent, les autres jouent de divers instruments, et quelques-uns affectent de garder le silence, ce qu'ils marquent en posant le doigt sur la bouche, pour signifier qu'il n'est pas encore temps de mêler leur mélodie à celle des autres chœurs[2] ... »

Charles Le Brun, qui eut plusieurs fois Testelin pour collaborateur, l'avait en grande estime. Il aimait surtout en lui l'homme qui avait beaucoup lu, qui avait médité les principes de son art et qui les discutait avec esprit. Louis Testelin était, en effet, le modèle du *professeur;* il avait une intelligence vive, du savoir, la parole facile et un talent d'écrire qui n'était pas encore commun parmi les peintres. Le Brun pensa donc naturellement à lui, quand il fut question de fonder une Académie royale de peinture. Après avoir jeté sur le papier le projet de cette grande institution, il en fit part aux deux frères Testelin, et, après plusieurs conférences, ils en arrêtèrent ensemble le plan. Le Brun et ses deux amis furent aussi des premiers à signer, avec La Hire, Sarrasin, Perrier, Sébastien Bourdon, Errard, Corneille et autres, la requête que M. de Charmois devait présenter au roi, en son conseil de régence, requête qui fut répondue favorablement par un arrêt du 20 janvier 1618. Quand l'assemblée des peintres et sculpteurs brevetaires du roi eut désigné par élection les douze anciens ou professeurs qui devaient diriger l'école chacun à son tour,

[1] Mémoires pour servir à l'Histoire de l'Académie de peinture (par Henri Testelin), publiés pour la première fois par M. Anatole de Montaiglon, 2 vol. in-16, Paris, Jannet, 1852.

[2] *Mémoires inédits sur les artistes français,* tome Ier, Paris, 1854.

pendant un mois, dix membres leur furent adjoints, qui se contenterent du titre d'académiciens, et de ce nombre furent les deux Testelin, dont l'aîné fut élu, en 1649, secrétaire de l'Académie.

En cette même année, François Perrier ayant dû être remplacé, conformément aux statuts, Testelin prit rang à sa place parmi les anciens, et il remplit les fonctions de sa charge dans des circonstances très-singulières et qui méritent d'être rapportées. « Les assemblées et les exercices de l'Académie, dit Guillet, se faisoient alors dans une maison de la rue des Deux-Boules, proche de la rue du Chevalier-du-Guet,



SAINTE FAMILLE (Fac-simile d'une eau-forte de L. Testelin)

et le nombre des étudiants y augmentoit chaque jour. Mais dans le temps que M. Testelin étoit en charge, la communauté des maîtres-jurés, regardant avec plus de jalousie que jamais les heureux progrès de l'Académie, voulut aussi établir gratis une école publique dans la maison des Coquilles, qui est dans la rue de la Tixeranderie, où la maîtrise tenoit ses assemblées. Les jurés, pour y donner plus d'éclat, élurent pour prince de leur école, le célèbre M. Vouet, qui y posa gratuitement le modèle pendant huit jours. M. Testelin ne se relâcha point, et, pour maintenir les frais de l'Académie dont cette nouvelle concurrence detachoit déjà une partie des étudiants, il posa le modèle à ses propres frais et soutint lui seul tout le reste de la dépense pendant trois mois de l'hiver, qui est un temps où ces frais augmentent beaucoup. Il est le seul des professeurs qui en ait fait la fonction pendant trois mois consécutifs, car les statuts avoient déjà

limité la fonction de chaque ancien à un seul mois d'exercice. Mais il arriva que, cet hiver, les autres académiciens étoient occupés à d'autres affaires et, par une rencontre semblable, il arriva aussi que M. Vouet fut appelé à d'autres ouvrages après ses huit jours de fonctions dans l'école des maîtres. M. Vouet leur abandonna donc ce soin, mais ils s'acquittèrent très-mal de ces nouveaux exercices, jusqu'à dire à leurs écoliers que, pour se mieux former, ils posassent eux-mêmes le modèle, et qu'on vouloit bien s'en reposer sur eux. Cet extrême relâchement contribua, pour ainsi dire, au triomphe entier de M. Testelin, et ses applications à instruire les étudiants de l'Académie royale firent tomber dans le néant l'école des maîtres. »

Soit qu'il y fût porté par son goût personnel, soit qu'il eût la réputation d'exceller dans ce genre de peinture, Louis Testelin ne fit guère que des camaïeux dans les hôtels et dans les palais royaux où il travaillait. A Fontainebleau, dans l'appartement de la reine-mère, il feignit des médaillons en bas-relief et il y représenta les bustes des douze Césars; à l'hôtel d'Avaux, dans la rue Sainte-Avoye, il peignit aussi de grisaille des plafonds et des lambris, et chez la princesse de Guéménée, dans un pavillon de la place Royale décoré par Lesueur, il figura plusieurs sujets de la fable en camaïeux d'outremer sur fond d'or[1]. « M. le commandeur de Jars, grand amateur de la peinture, qui avoit fait bâtir, auprès de la porte Richelieu, une belle maison possédée aujourd'hui par M. l'évêque d'Orléans (c'est Guillet qui parle), y fit faire dans l'appartement d'en bas plusieurs ouvrages de peinture par Testelin pendant que M. Le Brun travailloit dans un appartement d'en haut. M. Testelin a peint, dans le plafond d'une chambre, Renaud assis auprès d'Armide dans les délices de l'île enchantée. A la gorge du plafond, il a fait de grisaille quatre grandes figures de femmes qui tiennent des chandeliers feints de bronze et rehaussés d'or, et tout proche quatre figures d'enfants aussi de grisaille tenant des vases feints de bronze et pareillement rehaussés d'or. Au plafond, il a représenté la figure allégorique de la Noblesse, accompagnée de plusieurs enfants qui se jouent avec des trophées d'armes ; à l'entour de cette figure, il a feint une bande de tapisserie et sur cette bande quatre enfants avec des masques et des rinceaux sur fond d'or, et tout proche huit autres figures d'enfants qui ont de petites écharpes et qui se jouent autour de petits autels qui sont comme des monuments élevés à la noblesse. » A en juger par ces descriptions de Guillet, les grisailles exécutées par Testelin à l'hôtel de Jars sont celles que Louis Ferdinand a gravées de fort bon goût, d'une pointe ferme, grasse et libre.

N'est-il pas affligeant de penser que, par suite des variations du goût public, des changements de règne et de cette mobilité inhérente au caractère français, tant de peintures ingénieuses, agréables, frappées au coin d'un génie mesuré, gracieux et clair, que tant de peintures où nous pourrions lire avec un plaisir si vif l'histoire entière de notre art, ont été détruites ou ont changé tant de fois de destination que la trace à la fin s'en est perdue? Que sont devenus, en effet, non-seulement tous les ouvrages que nous venons d'énumérer, mais ceux que fit Testelin pour les religieuses de l'Assomption dans l'intérieur de leur monastère; pour le marquis de Canillac, à Pont-du-Château, près de Clermont en Auvergne, et pour les religieuses de Sainte-Marie dans la même ville; pour le président Tambonneau dans sa maison de la rue de l'Université, à Paris; pour le duc de Richelieu, en son château de Conflans; enfin pour M. Charton, à Tours. Quelques-unes de ces peintures existent peut-être; mais il est certain que si l'art de la gravure n'avait pas été cultivé en France avec tant d'esprit et par un si grand nombre d'habiles gens, beaucoup de nos peintres seraient aujourd'hui oubliés ou inconnus, car de n'être connu que par des livres, c'est, pour un artiste, bien peu de chose. Heureusement, quant à Louis Testelin, que les graveurs ne lui ont pas manqué. Ainsi, par l'estampe de Picart le Romain, nous connaissons le grand tableau du *Mai* qu'il fit en 1652 pour la corporation des orfèvres, et que nous avons vainement cherché à Notre-Dame de Paris : *Saint Pierre ressuscitant Tabithe*. Les deux principales figures y sont d'une beauté simple et bien senties. Celle de l'apôtre est pleine d'énergie et d'autorité; celle de Tabithe exprime le doux réveil d'une âme rendue à la vie, mais qui n'a pas encore la conscience de sa résurrection. Les autres figures sont moins heureuses,

[1] Ce pavillon, placé à l'angle de la place, était une portion de l'hôtel de Rohan. Il a longtemps été habité par notre grand poëte Victor Hugo.

et il en est une de pur remplissage, par exemple, l'homme étonné qui, un genou en terre, lève ses deux bras vers saint Pierre : mais la femme que l'on voit au coin du tableau, derrière l'apôtre, est une figure très-délicate d'expression : c'est une image de l'âme croyante qui est ravie à la vue d'un miracle, sans en être étonnée. Le goût des draperies, dans ce tableau, est un peu lourd, et en général le caractère des têtes rappelle Le Brun d'une manière frappante. Aussi, quand la peinture de Testelin fut exposée à Notre-Dame, les ennemis de la naissante Académie, qui étaient ceux de Testelin, ne manquèrent pas de dire que tout le



LE TEMPS DÉCOUVRANT LA VÉRITÉ.

mérite de l'ordonnance appartenait à Charles Le Brun dont on reconnaissait jusqu'à la touche dans certaines parties de l'exécution. Ce qui avait donné lieu à ce dire, c'était l'amitié bien connue de Charles Le Brun pour les deux Testelin. On savait que le directeur de l'Académie se plaisait à discuter avec Louis Testelin sur les principes de son art; on disait même que Le Brun rendait à son ami, en secrètes collaborations, ce qu'il recevait de lui en conseils judicieux. On rapportait que, dans un dîner où ils se trouvaient ensemble, la dispute s'était échauffée touchant le degré de prééminence qu'il fallait assigner aux diverses écoles de peinture, Le Brun soutenant que l'école romaine, par la correction de son dessin et par ses nobles compositions, l'emportait sur toutes les autres; Testelin, au contraire, prenant parti pour les Vénitiens dont il admirait le coloris varié, le savant clair-obscur et les grands coups de lumière. « De part et d'autre,

raconte d'Argenville, il se dit des choses excellentes qu'on serait trop heureux d'avoir par écrit. Enfin cette dispute fut poussée fort avant dans la nuit, et elle se termina par ces paroles de Le Brun : « Ami, vous « m'avez charmé par votre science profonde; la victoire est à vous; personne, assurément, n'est mieux « instruit des grandes maximes de son art. »

Nous avons vu avec quelle libéralité Louis Testelin avait supporté, à lui tout seul, pendant trois mois d'hiver, les dépenses de modèle, d'huile et de charbon, qu'entraînait l'école académique de la rue des Deux-Boules, à une époque où le roi n'avait pas encore pourvu à ces dépenses. Cet acte de générosité était chez lui d'autant plus louable qu'il était sans fortune. Le Brun, qui le savait pauvre et qui l'aimait, cherchait à adoucir la situation de son ami par tous les moyens que peut suggérer l'industrie d'un bon cœur. Un jour qu'ils étaient à Montmorency, dans la belle maison de campagne de Le Brun, le maître de la maison fit habiller en amour le plus beau des enfants de son jardinier, et il l'envoya, suivi de deux autres amours, présenter à Testelin, de la part de Vénus, des vers et une bague de mille écus. Cette petite scène se passait dans une grotte, au pied d'une cascade. On imagine aisément combien Testelin fut surpris et touché d'une façon de donner aussi galante.

Au dix-huitième siècle, on ne signalait dans Paris que trois morceaux de Louis Testelin : la *Résurrection de Tabithe* dont nous avons parlé, un tableau de *Saint Louis soignant les malades*, qui décorait l'une des salles de l'hôpital de la Charité, et la *Flagellation de saint Paul et de Silas*, qui fut peinte pour la corporation des orfèvres en 1655. Ces trois peintures ont échappé à toutes nos recherches. Testelin travaillait encore à la dernière quand il sentit les atteintes de la maladie qui devait l'emporter. Il s'occupait aussi par intervalles d'un tableau allégorique dont il voulait faire présent à ses collègues, le *Temps découvre la vérité de la Peinture*. C'était une allusion aux triomphes de l'Académie sur l'ancienne maîtrise. On y voit un vieillard au vol majestueux, l'antique Saturne, qui assisté d'un petit génie, écarte les *nuages de l'ignorance* (style du temps) et découvre une femme couchée et drapée, laquelle, à son approche, se dévoile à demi. Les meilleurs maîtres de notre école n'eussent pas désavoué, je crois, cette composition bien conçue, ni la figure si noblement jetée du vieux Saturne, ni celle de la Peinture qu'enveloppent avec grâce de fines draperies, étudiées dans toute la délicatesse de leurs plis. Comme il se disposait à faire hommage de ce morceau à l'Académie, Testelin mourut le 19 août 1655, la même année que Lesueur et presque aussi jeune que lui, car il n'avait qu'un an de plus[1].

Quatre ans avant la mort de Louis Testelin, Henri, son frère puîné, lui avait succédé dans la charge de secrétaire de l'Académie. Élu en 1651, à l'âge de trente-cinq ans, il avait montré une sagacité rare, beaucoup de souplesse, de prudence et de fermeté dans la longue querelle des brevetaires du roi avec la maîtrise. Plusieurs fois il avait déjoué par sa présence d'esprit les ruses des jurés et leurs manigances procédurières, et il avait su parfaitement se retrouver dans le labyrinthe de chicanes où leur cabale avait engagé l'Académie. C'est ainsi du moins que Henri Testelin nous peint très-naïvement ses propres qualités dans les mémoires anonymes qu'on lui attribue et qui semblent en effet ne pouvoir émaner d'un autre que de lui[2]. En parlant de lui-même à la troisième personne, l'auteur nous assure qu'il joignait à un coup d'œil d'une justesse infinie, l'art de déconcerter par sa droiture les intrigues des jurés et de parer, comme il dit, *leurs bottes secrètes*. Absorbé par ses travaux d'historiographe, Henri Testelin fit peu de peinture, et l'on ne cite guère de lui que deux portraits de Louis XIV destinés à l'ornement des salles de l'Académie. L'un de ces portraits représente le monarque à l'âge de douze ans, mais revêtu du manteau royal; dans l'autre; il est peint plus grand que nature et séant en son lit de justice, en costume du sacre, c'est-à-dire, avec une veste de satin cramoisi, une tunique de brocart d'or, une dalmatique de satin violet et un manteau de velours violet semé de fleurs de lis d'or et doublé d'hermine. Des culottes courtes plissées et froncées laissent voir de grands bas de soie et des souliers noués par de longues ailes de rubans. Assis

[1] Voir notre nouvelle édition de la Biographie de Lesueur dans la présente *Histoire des peintres*.

[2] C'est ce qu'a parfaitement prouvé l'éditeur de ces Mémoires, M. de Montaiglon, dans son excellente préface.

sur une chaise ornée de deux lions et de deux aigles d'or, le roi tient d'une main le sceptre à l'effigie de Charlemagne, et de l'autre il met une couronne sur la tête d'un enfant qui symbolise le génie des arts.

Exécuté par l'ordre et aux frais de l'Académie, ce pompeux et allégorique portrait était embelli, ou, pour mieux dire, chargé des emblèmes de l'astronomie, de la géométrie, de la perspective, de la statuaire; la peinture y était figurée sous les traits d'une femme qui dessine dans un ovale le buste du roi; l'architecture enfin n'était pas oubliée, et, au travers d'une arcade, le peintre avait ménagé la vue d'une fontaine qu'on se proposait alors de placer au milieu de la cour du Louvre, et dont le dessin, donné par Le Brun, a été gravé par Poilly.

Si l'on ajoute à ces portraits celui du chancelier Séguier, que le secrétaire de l'Académie peignit pour



JEU D'ENFANTS

elle en 1668, et qui fut placé dans la salle des assemblées, on aura la liste des principaux ouvrages de Henri Testelin. A vrai dire, s'il mérite une place dans l'histoire des peintres, c'est plutôt en sa qualité d'historiographe d'une compagnie célèbre, qualité qui nous a valu, non-seulement les curieux *Mémoires* qu'on a publiés depuis peu, mais le livre des *Sentiments des plus habiles peintres*, où sont transcrites les conférences tenues en l'Académie royale, sur le dessin, les proportions, l'expression, l'ordonnance, le clair-obscur et la couleur. On trouve dans ce précieux livre plusieurs gravures d'après le frère de l'auteur, notamment une belle estampe burinée par Audran, le *Temps qui découvre la vérité de la Peinture* et une superbe eau-forte de la *Manne* du Poussin, gravée par Henri Testelin, d'une pointe fière et de main de maître. Henri Testelin était professeur à l'Académie et jouissait paisiblement d'un logement aux Gobelins, lorsque la révocation de l'édit de Nantes le força, lui calviniste, de s'expatrier. Il s'enfuit donc à La Haye, poursuivi au nom de ce roi qu'il avait peint si magnanime, et il mourut dans l'exil le 17 avril 1695, âgé de près de quatre-vingts ans.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

Louis Testelin a gravé à l'eau-forte une pièce fort rare, qui est reproduite en fac-simile dans la présente biographie. Elle est décrite par M. Robert Dumesnil dans le tome III du *Peintre-graveur français*.

*Sainte Famille.* La Vierge, assise de face au milieu du sujet, tient son fils debout devant elle; ils regardent à gauche, vers sainte Anne, qui, accoudée sur une pierre, contemple l'Enfant Jésus. Dans le fond, saint Joseph, également assis et non pas debout, comme le dit par erreur M. Robert Dumesnil, regarde le spectateur. Sur la terrasse à gauche, *L. Testelin in. et fe.* Largeur, 189 millimètres, hauteur, 187. Nous donnons le *fac-similé* de cette eau-forte à la page 3.

D'Argenville attribue à Louis Testelin plusieurs suites d'enfants jouant ensemble, au nombre de cinquante morceaux. Ces pièces sont gravées d'après lui par Louis Ferdinand.

Picart le Romain a gravé, d'après le maître, *la Résurrection de Tabithe.*

Audran a gravé pour le livre des *Sentiments des plus habiles peintres : le Temps découvre la vérité de la Peinture*, grande pièce ronde.

Il n'existe aucun tableau de Louis Testelin au Louvre, ni dans les musées étrangers.

Henri Testelin n'a été gravé par personne que nous sachions, mais il a gravé lui-même plusieurs pièces pour en orner son livre intitulé : *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture, mis en tables de préceptes, avec plusieurs discours académiques ou conférences tenues en l'Académie royale desdits arts, en présence de M. Colbert... etc., par Henry Testelin, peintre du roi, professeur et secrétaire en ladite Académie; Paris, chez la veuve Marbre-Cramoisy*, MDCXCVI (c'est-à-dire après la mort de l'auteur), comme le fait observer M. Robert Dumesnil, si d'Argenville n'a pas commis d'erreur en fixant cette mort à l'année 1695.

Ce livre contient le compte rendu de six conférences, et chacune de ces conférences est accompagnée d'une gravure. La première est sur l'usage du trait et du dessin; la seconde sur les proportions, la troisième sur l'expression, la quatrième sur l'ordonnance, la cinquième sur le clair-obscur, la sixième sur la couleur. Les six planches qui ornent le livre sont :

1. *Études de têtes d'expression*, au simple trait, au-dessous d'une vignette en forme de frise, gravées par l'un des Audran d'après l'un des Testelin. Ce morceau, dédié aux amateurs de la peinture, contient un nez, une bouche, un buste, un buste de face et neuf têtes exprimant la joie, la tristesse, l'étonnement, l'aversion, l'admiration, l'admiration mêlée d'étonnement, le désespoir et le rire; cette dernière expression est figurée par deux têtes, l'une en buste tirée de Le Brun. Grande pièce in-folio, en largeur.

2. *Études de statues antiques*, avec proportions, trait des statues dites l'Hercule Commode, le petit Faune, l'Hercule Farnèse, l'Apollon du Belvédère et le Ganymède, daté de 1681. Au haut de la gauche, on lit : *Exemple touchant les* proportions et les contours, et dans la marge une explication. Grande pièce in-folio, en largeur.

3. *Études de têtes d'expression*, d'après Le Brun. Douze têtes, les unes au burin, les autres à l'eau-forte, rangées quatre par quatre sur trois lignes. Elles représentent diverses passions ou divers caractères; la tristesse, le rire, etc.; au bas vers la gauche on lit : *Le Brun inventor.* Grande pièce en largeur.

4. *La Manne dans le désert*, d'après la composition si connue du Poussin. Dans la marge, au milieu, ce titre : *Exemple touchant* L'ORDONNANCE, et plus bas : *avec privilége du Roy*, et aux deux côtés, deux préceptes. Très belle eau-forte gravée avec liberté, esprit et vigueur, même dimension que les précédents.

5. *La Sainte Famille*, d'après Raphaël. C'est un trait de la Sainte Famille, si célèbre sous le nom de *Vierge de Fontainebleau*, de celle que Gérard Edelinck a si admirablement gravée. Morceau sans nom, plus petit que les précédents.

6. *Saint Michel terrassant le démon*, d'après Raphaël. Trait du tableau qui est au Louvre; vers le milieu du bas, on lit : *Raphaël pinxit*, même dimension que le nº 5, c'est-à-dire 298 millimètres environ sur 189.

Il n'est pas à notre connaissance qu'aucun tableau des Testelin ait jamais été produit en vente publique. *Le Livre des Sentiments* vaut environ 20 francs. Il en existe quelques rarissimes exemplaires, *corté maximâ*...

Nous reproduisons les signatures de Louis et Henri Testelin, telles qu'elles existent sur les registres de l'Académie.



*École Française.* *Histoire, Genre, Paysages.*

# SÉBASTIEN BOURDON

NÉ EN 1616. — MORT EN 1671




Talent facile et universel, Bourdon eut son jour de gloire, et, plus heureux que bien d'autres, il a conservé presque entière sa réputation d'autrefois. Sa fougue méridionale, la vivacité de son esprit, qui s'arrêtait à la surface de l'art, la souplesse, la verve et les bonheurs inespérés de son pinceau, tout est curieux en lui, jusqu'au décousu de sa vie errante; car ce peintre, qui devait successivement imiter tant de maîtres et refléter tant de manières, fit son éducation sur les grands chemins. Il était né à Montpellier en 1616, dans la maison d'un artiste; son père était un peintre sur verre comme il s'en trouvait encore dans ce temps-là au fond de nos lointaines provinces; patients et habiles ouvriers qui défendaient de leur mieux la Renaissance, je veux dire le style du seizième siècle. L'honnête verrier fut le premier maître de son fils, jusqu'au moment où le jeune garçon fut emmené à Paris par un de ses oncles. Il y travailla d'abord sous la discipline d'un peintre obscur, dont le

nom ne nous a pas été conservé, et qu'on a tout lieu de regarder comme un imitateur de Simon Vouet; mais bientôt entraîné par une extrême mobilité d'humeur, Sébastien Bourdon quitta Paris pour aller tenter fortune dans les provinces méridionales. Ses biographes nous le montrent d'abord à Bordeaux, en 1630, employé par un nouveau maître et peignant à fresque, — c'est l'abbé Lambert qui raconte ces détails[1], — la voûte d'un grand salon dans un château situé aux environs de la ville; ensuite, partant pour Toulouse, où ne trouvant pas sans doute autant de facilité à réussir qu'il en avait à peindre, il fut pris d'un invincible découragement et abandonna la peinture. Mal conseillé par son désespoir, il embrassa précisément la carrière qui convenait le moins à son tempérament capricieux : il se fit soldat. Les armées du roi n'y gagnaient qu'un fantassin assez mal discipliné, l'art y perdait un esprit ardent, une main impatiente qui pouvait devenir habile, et Bourdon y perdait, lui, ce qu'il aimait par-dessus toutes choses : sa liberté. Les regrets vinrent vite, et le jeune peintre porta le mousquet de si mauvaise grâce que son capitaine eut pitié de lui et lui accorda quelques heures de loisir. Des amis intervinrent, des amis puissants, et l'on parvint à dégager l'imprudent artiste du contrat qu'il avait si follement signé.

Une fois libre, Sébastien Bourdon s'en alla d'une seule course jusqu'à Rome. Il n'avait alors que dix-huit ans. Le sentiment de l'art, un moment assoupi, s'était réveillé en lui plus vif que jamais. C'est à Rome que devait s'achever son éducation si étrangement commencée; là devait se manifester sa force encore ignorée de tous et de lui-même. A cette époque, en effet, Bourdon n'obéissait qu'à des instincts mal réglés, à des enthousiasmes sans direction et sans critique. Tous les genres de peinture l'attiraient également, et tous les styles. Du reste, cette hésitation des premiers jours se prolongea durant toute sa vie, car elle était le fond même de son caractère. Et n'est-ce pas à cause de cette inconstance d'humeur que Sébastien Bourdon, au lieu d'être un talent original et grave, se condamna lui-même à n'être qu'un reflet brillant de toutes les manières contemporaines?

Bourdon était pauvre; il s'enquit d'abord des moyens de vivre, et, séduit par les succès qu'obtenaient alors en Italie et qu'allaient obtenir en France les scènes militaires, les groupes pittoresques de bohémiens et de mendiants, les intérieurs de corps de garde ou de tabagies, que Pierre de Laer avait mis à la mode, il fit quelques-uns de ces tableaux qu'on a appelés *Bambochades*, et bien que son pinceau y fût encore inexpérimenté et n'eût pas la gaillardise que comporte ce genre, Bourdon commençait à y réussir, et sa pauvreté entrevoyait déjà des horizons meilleurs, lorsqu'une fâcheuse aventure le força de sortir précipitamment de Rome.

Sébastien Bourdon, — nous l'aurions dû dire plus tôt, — était protestant. Il n'en fallait pas davantage alors pour être mal vu dans la patrie de l'intolérance. A la suite d'une vive querelle qu'il eut avec un peintre français nommé de Rieux, et qui serait parfaitement inconnu sans cette anecdote, ce dernier le menaça de le dénoncer comme hérétique au tribunal de la Sainte-Inquisition. Le danger sans doute n'était pas imminent, mais Bourdon, qui n'était pas sans peur, bien qu'il fût apparemment sans reproches, jugea prudent de se dérober aux tortures du château Saint-Ange, et il prit la fuite. Sorti des États du pape, il s'arrêta un instant sur une terre plus hospitalière, à Venise; il vit aussi quelques autres villes italiennes, et enfin il rentra en France après une absence qui avait duré trois ans.

Ce voyage, il faut le dire, lui avait profité. Bourdon avait appris en Italie les procédés rapides de la peinture à la mode : il avait vu travailler le grand improvisateur André Sacchi, et il arrivait avec le brûlant désir de faire beaucoup et de faire vite, sinon de bien faire. L'École française, à l'heure où Bourdon revoyait son pays, était dominée par la puissante et rayonnante influence de Simon Vouet. Le jeune peintre était donc, sans le vouloir, à la hauteur du goût régnant, et ses triomphes l'eurent bientôt prouvé. Il s'arrêta d'abord à Montpellier où le chapitre de la cathédrale lui confia l'exécution d'un vaste tableau, *la Chute de Simon le Magicien*. Bourdon y peignit plus de trente figures, et trois mois lui suffirent pour ce travail considérable. A peine achevé, le tableau fut publiquement exposé dans

[1] L'abbé Lambert, *Histoire littéraire du règne de Louis XIV*, tome III, p. 167.

l'église de Saint-Pierre et donna lieu à une scène violente. Durement critiqué par un peintre de Montpellier, — il s'appelait Samuel Boissière, — Bourdon s'emporta jusqu'à donner un soufflet à son critique. L'affaire était devenue sérieuse, quand fidèle à ses habitudes de prudence, Bourdon quitta précipitamment Montpellier.

C'est alors qu'il vint à Paris, où l'attendait un meilleur sort. Il n'avait guère que vingt-sept ans, lorsque la corporation des orfèvres, qui était, comme l'on sait, dans l'usage d'offrir chaque année un tableau à Notre-Dame,



LA SÉCURITÉ

le chargea de peindre *le Martyre de saint Pierre*. Ce fut pour Sébastien Bourdon l'occasion de faire un chef-d'œuvre, ou du moins son chef-d'œuvre. Ce tableau, que l'on voit au Louvre, est peint, en effet, avec une facilité, une liberté de pinceau surprenantes; la touche en est large et pleine d'esprit, mais le dessin est un peu plus lâché qu'il ne convenait dans un sujet aussi grave, et le coloris s'y compose de tons chauds et roux dont la vulgarité ne peut échapper à personne. Ajoutons que la scène est mal éclairée, et que, si les personnages du second plan viennent trop en avant, en revanche, le héros du drame n'a pas toute la valeur désirable. La *furia* de la brosse fit triompher cette œuvre de début. Ce dut être aussi une étrange toile que celle où Bourdon

avait représenté Mercure tuant Argus, et au sujet de laquelle un écrivain qu'on n'est pas accoutumé à rencontrer parmi les critiques sérieux, le poëte Scudéry, composa ce quatrain amphigourique :

> O Bourdon! sur la peinture
> Dont tu charmes l'univers,
> On voit autant d'yeux ouverts
> Comme en a fermé Mercure [1].

Mais ce qui, mieux encore que ce bizarre quatrain de M. de Scudéry, prouve le succès rapide et bientôt universel de Sébastien Bourdon, c'est qu'en février 1648, quand se forma l'Académie royale de peinture, on lui fit l'insigne honneur de l'admettre au rang des douze *anciens* sous le patronage desquels se constituait la docte compagnie. Sans parler ici des maîtres illustres dont chacun sait les noms, Bourdon eut pour collègue, parmi les fondateurs de l'Académie, un sieur Duguernier, peintre en miniature célèbre alors, et dont il épousa la sœur. Duguernier, « qui était connu à la cour et qui avait quantité d'amis, » dit Félibien [2], devint pour son beau-frère un puissant appui.

Singulier caprice! au moment où la fortune frappait à sa porte, Bourdon, au lieu de lui ouvrir, songeait à l'aller chercher bien loin. On a dit que les troubles de la Fronde avaient alors dépaysé les artistes; mais la vérité est que la reine Christine, de Suède, qui, pour civiliser un peu sa cour à demi-barbare, avait déjà réuni autour d'elle un groupe de savants et de poëtes, fit inviter Bourdon à venir les joindre. C'était en 1652. L'aventureux Bourdon partit pour Stockholm, comme il serait parti pour Versailles. La reine, qui affectait du goût pour les arts, parce qu'elle avait de l'esprit, fit grand accueil à Bourdon, le nomma son premier peintre et lui confia, dit-on, la garde des tableaux qu'elle possédait et que, pour plus de sûreté sans doute, elle laissait dormir dans des caisses prudemment fermées. Mais comme l'office de garder des tableaux était assez triste pour un peintre qui brûlait d'en faire, Bourdon fut chargé de peindre la reine, et c'est alors qu'il fit ce beau portrait de Christine, que Nanteuil et Michel Lasne ont gravé, et qui demeure l'effigie officielle, historique, toujours consultée et toujours intéressante de la fameuse reine de Suède.

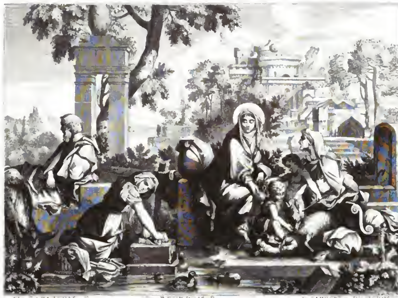
D'Argenville raconte, à ce sujet, un trait de Sébastien Bourdon qui montre sa grande âme. Comme il était occupé à peindre le portrait de la reine, elle lui parla des tableaux que le roi son père avait trouvés en prenant la ville de Prague; ces tableaux, nous l'avons dit, étaient encore emballés, et la reine pria le peintre de les examiner et de lui en dire son sentiment. Bourdon lui en ayant fait un rapport très-avantageux, surtout de ceux du Corrège, cette généreuse princesse lui en fit présent. Mais l'artiste, plus généreux encore, lui représenta que c'étaient les plus belles peintures de l'Europe, et qu'elle ne devait pas s'en dessaisir. Là-dessus la reine garda les tableaux, et plus tard, quand elle eut abdiqué la couronne, elle les fit transporter à Rome, où elle en augmenta la collection. Après sa mort, les héritiers de Dom Livio Odescalchi, qui les avait achetés, les vendirent au duc d'Orléans, régent de France, dans la maison duquel ils demeurèrent jusqu'à la révolution. La plupart sont aujourd'hui à Londres, dans la galerie de Bridgewater, qui appartient à lord Ellesmere.

Félibien, qui a connu particulièrement Sébastien Bourdon, nous assure qu'il ne peignait guère à Stockholm que des portraits, et il cite entre autres celui du comte palatin Charles Gustave, cousin germain de la reine, celui-là même en faveur duquel elle abdiqua. Le naïf auteur des *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres* nous apprend aussi que la reine de Suède, voulant élever un mausolée à la mémoire de son père Gustave-Adolphe, tué à Lutzen en 1633, demanda les dessins de ce monument à Sébastien Bourdon, et chemin faisant, Félibien nous déroule le bizarre et interminable projet que lui, l'ingénieux critique, il avait conçu pour ce monument, projet que le peintre s'abstint de présenter à Christine, et pour cause.

[1] Le Cabinet de M. Scudery, gouverneur de Notre-Dame de la Garde. *Paris*, in-4°, 1646, p. 199.

[2] *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres*, tome IV, p. 211.

Véritable juif errant de la peinture, il était dit que Sébastien Bourdon ne pourrait poser sa tente en aucun lieu du monde. La reine de Suède, non contente de s'être fait *peindre en buste*[1], avait ambitionné l'éclat d'un portrait équestre, qu'elle chargea Bourdon d'aller de sa part présenter au roi d'Espagne. Le peintre français emballa cette machine dans un navire qui faisait voile pour la péninsule, et peu soucieux d'affronter les périls de la mer, il ne fit que traverser le Sund et se dirigea vers Paris. On ne pouvait être mieux inspiré, car à son arrivée en France, le prudent voyageur apprit que le vaisseau chargé de l'image équestre de la reine avait péri dans un




REPOS DE LA SAINTE FAMILLE

naufrage. Il sut peu de temps après que sa protectrice allait abjurer le protestantisme et abdiquer. Il renonça dès lors à la Suède et reprit, à Paris, ses fonctions de professeur à l'Académie de peinture, qui le nomma recteur le 6 juillet 1655, en compagnie de Sarrazin, de Lebrun et d'Errard.

C'est alors que s'ouvrit pour notre peintre une période de grands travaux. Sans parler des paysages et des bambochades que multipliait son facile et inépuisable pinceau, il peignit pour le maître-autel de l'église collégiale

[1] On connaît cette réponse charmante de la reine Christine à un de ses favoris qui s'étonnait que, dans ses *Mémoires*, elle n'eût pas dit un mot de ses amours : « *Je ne me suis peinte qu'en buste.* » Ce mot a été attribué depuis à M^me de Staal (M^lle Delaunay).

de Saint-Benoit un *Christ mort aux pieds de la Vierge*, qui fut grandement admiré, la *Femme adultère*, pour la chambre des enquêtes, le *Christ avec la Madeleine*, pour la chambre des comptes, le *Sacrifice de Salomon*, à l'hôtel de Toulouse, et nombre d'autres peintures dont la seule énumération serait fort longue. A propos du *Christ mort* que peignit Bourdon pour l'église collégiale de Saint-Benoit, Mariette en fait un vif éloge dans ses précieuses notes manuscrites sur l'*Abecedario* du P. Orlandi. « C'est son chef-d'œuvre, dit-il; il est grandement compris et tout à fait dans le style de Louis Carrache, qui ne l'eût certainement pas désavoué. » Ce jugement d'un connaisseur aussi consommé que Jean-Pierre Mariette, est ici d'un grand poids, et nous aimons à nous appuyer aussi sur le sentiment qu'il exprime touchant le fameux *Crucifiement de saint Pierre*, que Bourdon fit pour le *may* en 1643. Mariette possédait deux dessins de cette composition; ils étaient l'un et l'autre extrêmement riches et tenaient beaucoup du style de Paul Véronèse; ils abondaient en figures, mais le peintre eut la sagesse de les simplifier, car si les dessins comportent cette abondance d'objets et de personnages, il n'en est pas de même de la peinture, où une trop grande multiplicité apporte de la confusion et détruit le repos, si nécessaire dans un tableau d'histoire. On peut voir par ce renseignement de Mariette que Bourdon, au lieu de mûrir et de corriger ses pensées premières, comme faisait le Poussin, jetait vivement sur le papier ses conceptions diverses, et se contentait, pour tout amendement, de faire succéder à l'improvisation abandonnée une improvisation nouvelle.

Son œuvre la plus importante, ce fut la décoration de l'hôtel de Bretonvilliers dans l'île Saint-Louis. Il y peignit au plafond, dans neuf compartiments de dimensions inégales, la fable de Phœbus et de Phaéton; sur les parois, il fit exécuter par ses élèves, en quatorze petits cadres octogones, les figures allégoriques des *Vertus* et des *Arts*. L'ornementation de cette galerie, l'un des plus riches monuments de la fastueuse fantaisie du dix-septième siècle, se complétait par des enroulements d'architecture et des guirlandes de fleurs et de fruits, peintes par Charmeton et par Monnoyer, l'habile *fleuriste*, comme on l'appelait. Malheureusement toutes ces peintures ont péri et nous n'en pourrions rien dire, s'il n'en restait des descriptions écrites, et, mieux que cela, des gravures par Friquet de Vaurose, élève favori de Bourdon. A l'heure où D'Argenville imprimait son *Voyage pittoresque*, la galerie de l'hôtel Bretonvilliers était déjà gâtée; aujourd'hui, l'hôtel lui-même a disparu.

Ceux qui firent décorer à Sébastien Bourdon les lambris d'une somptueuse demeure, ceux-là connurent bien son talent, je pourrais dire son génie. Personne peut-être, dans l'école française, si j'en excepte Charles Lebrun, personne ne fut mieux doué pour cette magnifique besogne de peintre. Son imagination inépuisable, sa hardiesse, son humeur indépendante, et avec cela une continuelle réminiscence du grand style, en faisaient un décorateur par excellence, j'entends un de ces artistes abondants, fiers, prompts à exécuter comme à concevoir, qui sont faits pour nous charmer par une peinture sans profondeur, mais non sans éclat, qui ne s'adresse pas à l'esprit, mais qui néanmoins en relève. La décoration d'un palais ne peut et ne doit être qu'un moyen de frapper l'attention, d'étonner le regard et de le flatter; celle qui ferait naître des méditations trop profondes manquerait son but, parce que la seule grandeur de la pensée éclipserait toute magnificence extérieure. Un peintre qui sait, dans un groupe de trois figures, concentrer l'expression des sentiments les plus élevés, les plus intimes, résumer en un tableau l'âme humaine, celui-là n'est pas l'homme de cette peinture destinée à éblouir l'imagination et les yeux. Nicolas Poussin avait un génie trop sérieux pour décorer des plafonds et des murailles. Sébastien Bourdon devait, au contraire, y exceller. Celui-ci ne faisait qu'effleurer l'âme, l'autre la creusait.

Il est donc très-heureux pour la gloire de Bourdon que ses peintures de l'hôtel de Bretonvilliers nous aient été conservées par les estampes de quelques-uns de ses élèves; car, en fin de compte, ce sont encore ses plus beaux ouvrages. Là se déployèrent ses plus brillantes qualités, une étonnante fertilité d'invention, beaucoup de mouvement et d'imprévu, un art tout à fait singulier d'agencer les draperies avec une certaine ampleur, enfin une vivacité d'exécution, une chaleur de pinceau qui se retrouvent jusque dans la traduction du graveur. Qu'imaginer, par exemple, de plus froid que les sujets traités par Sébastien Bourdon dans les cadres octogones, ronds ou ovales qu'il avait à peindre? Les *Vertus* et les *Arts* avec leurs attributs consacrés et leur costume convenu, ce sont là des données bien tristes pour un peintre aussi impétueux! Et cependant Bourdon a trouvé moyen de remplacer presque partout un symbole par une action. Faut-il représenter la *Musique?* Il retrace la charmante fable d'Arion, qui,

au moment d'être précipité à la mer par des matelots, obtint la grâce de toucher encore une fois de la lyre et attira par ses accords un dauphin qui le prit sur sa croupe et le porta au cap Ténare. C'est ainsi que Sébastien Bourdon célèbre les magiques puissances de l'harmonie. Mais, toujours occupé de faire un tableau, et, peintre avant tout, il substitue à la monotonie des emblèmes traditionnels un drame plein de mouvement, de couleur et de




LA PEINTURE.

poésie. Porté sur son dauphin ému, comme sur une barque vivante, le musicien de Lesbos sourit à la mort que ses chants ont vaincue, et semble écouter le mugissement des vagues, moins harmonieux que sa lyre. Au loin se voit encore le navire d'où le poète a été jeté dans les flots, et j'admire comment l'artiste a su donner un caractère antique et noble à la construction imaginaire de ce navire éloigné, qui, sans cette héroïque physionomie, aurait tout de suite vulgarisé le tableau.

S'agit-il de peindre l'aride *Géométrie?* Bourdon, au lieu de s'en tenir à une convention banale, se rappelle l'histoire d'Archimède et en prend occasion de représenter une ville en feu et des soldats dont la fureur imbécile vient contraster avec la sublime tranquillité du philosophe. Tous les héros de la classique antiquité sont appelés à figurer en personne à la place de ces ennuyeux attributs qui répugnent au bouillant et méridional génie de l'artiste. On dirait même que plus son sujet est métaphysique, plus il est ingénieux à lui donner une forme saisissante et remuée, un corps agissant. L'*Astronomie* sert de prétexte à Bourdon pour retracer l'histoire d'Adrien César qui, préparant un sacrifice, vit la foudre tomber sur l'autel et renverser le sacrificateur et la victime. Il était, je crois, impossible de mieux inventer, de rencontrer des lignes plus heureuses, de mettre dans une composition, aussi resserrée d'ailleurs, plus de mouvement et un caractère plus grandiose. Le vif et noble geste de César, le taureau foudroyé, le raccourci de la figure abattue du sacrificateur, tout cela est d'un style sauvage et fait avec un élan qui ressemble au génie.

Le triomphe de Pompée traîné par des chevaux olympiques, les largesses d'Auguste faisant jeter des profusions de sesterces au peuple romain, l'action de Scævola brûlant sa main qui avait tué un garde de Porsena au lieu de tuer Porsena lui-même, caractérisent tour à tour la *Magnanimité*, la *Libéralité*, la *Constance*. Ainsi toutes les grandes figures de la fable ou de l'histoire interviennent pour nous délivrer d'abstractions insipides, pour en tenir lieu. L'éloge de la *Peinture* est célébré dans un tableau qui rappelle le trait d'Alexandre donnant Campaspe à son peintre Apelle, et l'on conviendra qu'il n'est pas de figure symbolique à laquelle on ne préfère cette belle courtisane dont la grâce donne un si haut prix à la générosité d'Alexandre. Tout parle enfin, tout s'anime, et la froide *Grammaire* elle-même revêt ici les formes d'une jeune femme qui arrose des plantes. Cette fois, il est vrai, l'artiste n'a fait que se conformer à la tradition des Grecs.

Les conteurs d'anecdotes prétendent que les fabriciens de l'église Saint-Gervais commandèrent à Bourdon six tableaux destinés à l'ornement de la nef, et qui devaient retracer l'histoire du bienheureux Patron de l'Église et de son ami saint Protais. Bourdon se mit à l'œuvre; mais, ne pouvant oublier ses convictions de calviniste, et ne voulant pas abjurer sa religion, comme la reine de Suède, il se permit, au sujet des pieux martyrs dont il avait à faire l'apothéose, des plaisanteries d'un goût douteux qui déplurent très-fort à messieurs les marguilliers de l'église. Bourdon fut remercié, d'autant que son premier tableau, *la Décollation de saint Protais*, n'avait pas l'approbation du Chapitre. Ce tableau, qui est au Louvre, nous trouvera peut-être du même avis que le Chapitre de Saint-Gervais. Toujours est-il que les travaux de Bourdon furent repris par Philippe de Champaigne, Lesueur et Goulay, et qu'en voyant le *saint Gervais refusant de sacrifier aux faux dieux*, nous pouvons dire que les mauvais propos de Bourdon nous ont valu un chef-d'œuvre de Lesueur.

Les paysages de Bourdon ne sont pas la moindre partie de son œuvre. Qui ne les connaît? qui n'a vu cent fois son sujet favori, *la Fuite en Égypte*, par exemple, un de ces paysages où le grandiose de la nature le dispute à l'héroïsme des personnages. La nature! assurément, ce n'est pas elle qui domine dans ces bizarres et sauvages compositions qui ne réveillent ni le souvenir de la réalité, ni les images de l'idéal. Sébastien Bourdon vivait à une époque où le sentiment de la nature ne s'était pas encore développé en France, dans les arts tout au moins. La campagne n'était pour nos peintres que l'accessoire des figures, la distraction de l'homme et, pour ainsi dire, l'encadrement de ses pensées. Jamais, je crois, il ne serait venu à l'idée d'un membre de l'Académie de peinture, Lenain excepté, que le paysage pût être autre chose qu'un site inventé, composé à souhait pour servir de théâtre à quelqu'un de ces drames, fabuleux ou vulgaires, qui remplissent l'histoire de l'humanité. Moins qu'un autre, Bourdon pouvait échapper à la tendance universelle de notre école, lui que la fantaisie conduisait à grandes guides. Aussi ses paysages sont-ils entièrement tirés de son imagination extravagante et sombre. On y voit des chevaux violents qui s'emportent dans la plaine, des brigands qui traînent le cadavre d'un homme qu'ils ont dépouillé, des guerriers en vedette, des voyageurs alarmés ou des cavaliers qui paraissent fuir. Quelquefois ce sont des muletiers italiens qui passent en troupe par des chemins difficiles; mais le plus souvent c'est la famille sainte qui traverse le paysage, se hâtant vers les contrées qu'on aperçoit au loin par delà les mers. Du reste, malgré l'intervention de ces figures, les paysages de Sébastien Bourdon ne

représentent que des contrées inhabitées et inhabitables, accidentées çà et là de quelques ruines dont la présence ne s'explique point en de pareils lieux. Ce sont à vrai dire des solitudes, non pas des solitudes mélancoliques et silencieuses comme les aimait le tendre Lesueur, mais au contraire des solitudes tourmentées, bouleversées, effrayantes, qui retentissent de tous les bruits de la création, de la chute des torrents, du vent qui mugit, des arbres qui frémissent, comme dans les *tempêtes* du Guaspre, et enfin du roulement de quelques chariots inattendus parmi les pierres du chemin. Et alors même que les travaux des champs, le labour, les



S. BOURDON P. — A. CABASSON D. — L. DEGHOUY SC.

ŒUVRES DE MISÉRICORDE (*Ægros curare*).

moissons, les fenaisons, deviennent le motif de son paysage, les figures rustiques y ont une allure étrange qui nous reporte à la rudesse des premiers âges et ne rappelle en rien ni ce qu'on a vu dans la nature réelle, ni même ce que peignait en ce genre le vénitien Jacques Bassan. Une autre remarque essentielle à faire, c'est que, dans l'essor désordonné de sa fantaisie, Bourdon oublie souvent les convenances géographiques du paysage, de même qu'il oublie la fidélité que l'on doit au *costume*, lorsqu'on met en scène des personnages historiques. Plus d'une fois il lui est arrivé de planter dans un même pays des arbres de différentes contrées, de faire croître les palmiers d'Égypte parmi des constructions italiennes, quelquefois même de peindre ou de graver des arbres imaginaires, des édifices impossibles. Mais, il faut l'avouer, cette bizarrerie a bien son charme; elle plaît à

certains artistes; elle leur fournit des formes inconnues et pittoresques, et peut séduire ceux qui préféreraient la nature imaginée à la nature seule.

Souple et varié dans ses manières de peindre, cherchant à imiter tantôt la couleur des artistes lombards, tantôt les graves ordonnances du Poussin, tantôt la pompe de Paul Véronèse, ou la facile élégance de Simon Vouet, faisant, en un mot, pour une foule de maîtres ce qu'il avait fait dès le commencement pour André Sacchi, pour Claude Lorrain et pour Benedette, Sébastien Bourdon appliqua naturellement à des sujets divers la diversité de ses aptitudes. On le vit descendre avec complaisance aux *intérieurs de corps de garde* à la façon de Michel-Ange des batailles ou de Jean Miel, aux scènes de bohémiens dans le goût des frères Lenain et de Callot. Et pourquoi ne le dirions-nous pas? ces petits tableaux sont aujourd'hui beaucoup plus recherchés que ses peintures d'apparat. C'est qu'en effet, dans ces jolies bambochades, Bourdon réussissait à merveille, sans avoir toutefois ce genre d'esprit qui n'est chez les Hollandais que de la naïveté. Il sut y mettre une couleur agréable, piquante, dont la base générale est ce beau ton gris qu'affectionnent les coloristes, Vélasquez par exemple, Siméon Chardin, *et dont personne n'a mieux connu l'artifice que notre peintre*, suivant le mot d'un critique du dix-huitième siècle, Dandré Bardon. Sur ce fond neutre et reposé s'enlèvent à plaisir les brillantes guenilles de ses bohèmes, les ajustements coquets de ses cavaliers; ici la soubreveste jaune d'un vieux reître; là une plume rouge attachée à un feutre jeté par terre. Les bottes évasées, les gants de chamois, les justaucorps de buffle y ont aussi leur rôle, avec les tambours sur lesquels on joue aux dés; le plus ordinairement un vieux cheval maigre, le col tendu, expose à un rayon de soleil sa croupe d'un blanc sale. Ainsi, après avoir si bien étudié, sur les bas-reliefs antiques, ce type de fiers coursiers à l'encolure de cygne que Rome attelait aux chars de ses triomphateurs, Bourdon voit passer une caravane de gueux et, oubliant tout à coup le style pour la nature, il peint avec bonheur la haridelle efflanquée que monte un chevalier de triste figure ou qui traîne la troupe du Roman comique et ses accessoires.

On vante beaucoup dans les livres les eaux-fortes de Bourdon, et l'on va même jusqu'à dire qu'elles peuvent prendre place à côté de celles des plus grands maîtres, dans le cabinet des amateurs; car c'est ainsi qu'on écrit l'histoire, l'histoire de l'art! On ne saurait trop déplorer la légèreté avec laquelle on fait passer de la sorte des phrases toutes faites d'un ouvrage dans un autre. La vérité est que les eaux-fortes du peintre de Montpellier ne sont et ne peuvent être recherchées que des artistes, parce qu'ils y peuvent puiser des motifs heureux, des inspirations, des pensées; mais, comme œuvres d'art à conserver dans des portefeuilles, ces gravures sont en général beaucoup trop négligées, et ne sauraient plaire à des hommes dont le goût a été formé par les belles eaux-fortes italiennes, notamment par celles des Baroche, des Carrache et des Benedette. La brutalité d'exécution que l'on remarque particulièrement dans les nombreuses compositions appelées *Fuite en Egypte*, n'est pas de mise dans des pièces d'une dimension pareille. Les griffonnements, quand ils sont faits avec esprit, sont tolérables, sont même charmants dans de petites pièces; mais des planches de la grandeur d'un in-quarto deviennent tristes, quand elles sont sabrées avec autant de rudesse. J'ajoute que cette rudesse ne s'accorde pas avec les intentions de style qui dominent dans les figures. Là où l'on prend la peine de choisir des formes élégantes, de nobles tournures, il n'est pas raisonnable de laisser l'exécution si fort en arrière de la pensée. C'est justement par où Bourdon a péché. Ses airs de tête ont de la grâce, et ses madones sont ordinairement jolies, un peu dans le goût du Parmesan; mais la manière dont elles sont ajustées accuse une impardonnable négligence. Ses draperies paraissent faites ou de pratique ou d'après le mannequin. Jamais elles n'enveloppent la forme humaine (je parle toujours ici de ses eaux-fortes), et cependant, sans tomber dans l'exagération qui consiste à donner aux draperies l'apparence d'un linge mouillé, collant çà et là sur le corps, il est bon de faire sentir la présence des formes, et qu'elles soient véritablement le motif des plis principaux. Cela est même plus rigoureusement vrai d'une eau-forte que d'une peinture, puisqu'une eau-forte doit se composer de vives et spirituelles indications, et n'admet rien d'inutile. Chez Bourdon, les draperies ont trop souvent l'aspect métallique tant reproché aux gravures d'Albert Durer, sans en avoir toutefois la précision savante. Ses vierges sont vêtues de chiffons raides, de manteaux anguleux qui déplaisent à l'œil. Ce qu'il y a de mieux fait chez lui, ce sont les arbres et les fonds, qu'il touche avec beaucoup de légèreté.

Les belles pièces de l'œuvre de Bourdon ne sont pas, à proprement parler, ces hâtives eaux-fortes, ce sont les morceaux qu'il a repris au burin et qu'il a traités d'une main plus attentive. Son *Repos de la Sainte Famille* est une des plus riches et des plus nobles compositions de l'école française. J'y retrouve avec plaisir quelque chose de la pondération du Poussin. Comme la verdure s'y marie heureusement aux fabriques, et



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS

quel auguste caractère imprime à la scène la solennité du paysage! J'y remarque aussi la tristesse de la Vierge, au milieu des jeux enfantins auxquels elle préside avec tant de grâce, et l'expression de ce sentiment peut être relevée ici, car elle n'est pas commune dans l'œuvre du peintre. L'action de la lavandière, si ardente au travail, fait contraste avec la tranquillité du groupe maternel. Il n'est pas jusqu'aux détails de l'âne vaquant à son chardon, et des canards qui s'ébattent dans l'eau, qui n'interviennent heureusement pour mêler le style à la nature[1].

[1] Nous avons reproduit plus haut cette belle composition; c'est celle que M. Robert Dumesnil appelle *Sainte Famille au lavoir*

Un trait caractéristique de Bourdon, et c'est aussi un côté par lequel il ressemble au Poussin, c'est son goût pour l'architecture : chez lui comme chez le peintre normand, les fabriques ont toujours beaucoup d'importance. Mais tandis que Poussin en use avec sobriété, Bourdon en abuse, il va même jusqu'à s'en faire une ressource habituelle de composition. Taillasson a fort bien dit « qu'une des choses qui caractérisent la plupart des tableaux de ce maître, — il aurait pu ajouter de ses gravures, — c'est l'habitude de placer sur le devant quelques débris d'architecture, toujours des formes rondes en opposition avec des carrés. A-t-il trop de lignes droites ? Le fût brisé d'une colonne vient à son secours. Veut-il faire courber, asseoir une figure, pour varier avec celles qui sont debout ? Soudain un fragment de mur, un heureux piédestal sortent de la terre à son commandement. Et il tire un parti très-pittoresque de la variété de ces formes; mais outre que cette répétition fatigue, elle ôte l'illusion en ôtant la vraisemblance.[1] » Toutefois il est des circonstances où l'architecture n'est pas seulement, dans les tableaux de Bourdon, un expédient pour faire contraster les lignes, pondérer les masses, racheter l'une par l'autre les formes trop anguleuses ou trop arrondies. Et alors ses palais, presque toujours inventés, ont la même bizarrerie grandiose que ses paysages et ses sujets historiques. Il est une composition de ce maître, précisément une de celles qui ont péri avec l'hôtel de Bretonvilliers et que le burin de Bourdon ou de ses élèves nous a conservées, où l'architecture est le motif principal. Elle porte ce singulier titre : *Magnificentia*. Artémise, environnée de ses femmes, contemple le tombeau qu'elle vient d'élever à Mausole. Ici encore le décorateur a fait preuve d'une invention extraordinaire. Ce monument, dont le modèle n'existe assurément nulle autre part que dans le cerveau du peintre, se compose de trois ordres d'architecture superposés, et surmontés d'une pyramide qui, sur toute l'étendue de ses quatre faces, présente un escalier allant de la base au faîte. Aux angles de l'édifice, s'élancent quatre chevaux de front, qui se cabrent, et des écuyers qui essaient de les retenir. Cet immense tombeau, qui s'ouvre dans sa partie inférieure par une galerie de l'ordre ionique, se ferme au fur et à mesure qu'il s'élève. Le second étage prend jour par des arcs de plein cintre que séparent des pilastres doriques. Le troisième étage est sans fenêtre et complétement clos, et l'on aime à voir les degrés qui règnent autour de la pyramide rappeler le motif des grands et majestueux escaliers qui conduisent à la galerie d'en bas.

Les dernières années de la vie de Sébastien Bourdon furent absorbées par un labeur sans relâche. Suivant l'auteur du *Dictionnaire des beaux arts*, il travaillait dans une sorte de grenier où il passait quelquefois des mois entiers sans sortir. Il y brossait encore des toiles avec une rapidité sans pareille. Bien que l'âge eût un peu amorti sa fougue naturelle, il en conservait encore assez pour qu'on lui confiât la décoration d'un palais, genre de peinture qui allait si bien à la fécondité de son esprit, à la prestesse de son pinceau. Louis XIV, en effet, le chargea, en même temps que Nicolas Loir, son élève et déjà son rival, de décorer plusieurs salles des Tuileries, notamment celles du bas; mais Bourdon ne put achever l'œuvre entreprise. Une fièvre violente le saisit au mois de mai 1671, et l'emporta en quelques jours, âgé d'environ cinquante-cinq ans. Il mourut recteur de l'Académie.

Bourdon laissa des filles qui peignaient fort bien *de miniature*, comme on disait alors, et quelques élèves malheureusement trop fidèles aux traditions trop peu sérieuses qu'il avait rapportées d'Italie et répandues en France. Nous avons nommé Nicolas Loir, qui fut plus coloriste que Bourdon, et Fricquet de Vauroze, professeur d'anatomie à l'Académie de peinture, qui, plus graveur que peintre, prit à tâche de reproduire à l'eau forte les œuvres de son maître. A ces deux noms il convient d'ajouter ceux de Pierre Mosnier, qui ne fut qu'un lourd académicien, et d'un certain Guillerot dont la renommée ne paraît pas s'être étendue bien loin : les érudits seuls savent qu'il copia et imita de son mieux les paysages de Bourdon.

Félibien, qui fut l'ami de Sébastien Bourdon, nous parle avec intérêt de la prodigieuse facilité de ce maître, dont il censure pourtant les écarts et, de ce feu qui animait ses ouvrages, surtout dans la jeunesse et l'âge mûr. Mais un écrivain qui a beaucoup admiré Bourdon semble regretter « qu'il n'ait pas plus terminé ses tableaux, « qu'il n'ait pas eu cette tenue, ce courage de l'esprit qui lui donne la force de perfectionner ses inventions par « un travail constant[2]. » Au contraire, il est permis de penser, suivant nous, qu'une plus grande assiduité

[1] *Observations sur quelques grands peintres*. Paris, 1807.

[2] *Ibidem*.

n'aurait pas corrigé les défauts d'une imagination aussi ardente. « Il est même vrai, dit Félibien[1], que ses « premières pensées et ce qu'il finissait le moins étaient souvent beaucoup meilleurs que les choses qu'il voulait « terminer davantage, parce que d'abord le feu de son imagination lui fournissait de quoi satisfaire les yeux; mais, « lorsqu'il tâchait de bien finir un sujet, il demeurait court et ne pouvait pas le mener au point où il eût dû



LA FUITE EN EGYPTE.

« être. Ainsi, par un travail peu judicieux, il obscurcissait plutôt ses premières idées qu'il ne les rendait claires « et belles. C'est ce qu'on a vu souvent dans des portraits de sa main; car, bien qu'il prît tous les soins « possibles à faire une tête achevée, on remarquait que plus il voulait approcher du naturel et de la « ressemblance, plus il s'en éloignait, faute de connaître assez les principes de son art. »

[1] *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres,* V[e] partie, Paris, 1688.

On raconte, au sujet de cette faculté d'improvisation particulière au peintre de Montpellier, qu'un jour il fit la gageure d'exécuter dans sa journée douze têtes de grandeur naturelle et qu'il gagna son pari. On ajoute même que ces douze têtes n'étaient pas des moins belles qui fussent sorties de son pinceau. Tant d'aptitude à concevoir promptement et à peindre vite tenait aussi à une faculté assez dangereuse dans un artiste, la mémoire. Bourdon avait tout vu et n'avait rien oublié. Sa tête était comme un de ces musées où sont réunis les plus beaux morceaux de toutes les écoles de peinture. De là ses réminiscences, tantôt flagrantes, tantôt éloignées, quelquefois heureuses, quelquefois mal cousues et dissonnantes. Combien n'en pourrais-je pas signaler, de ces évidents souvenirs, dans la série, d'ailleurs si belle, des *Sept œuvres de miséricorde* dont les tableaux sont passés en Angleterre et dont les gravures sont entre les mains de tout le monde? Raphaël, Poussin, Annibal et Louis Carrache sont mis à contribution. Ici c'est une figure de *l'Incendie del Borgo* prise tout entière; là c'est un emprunt fait au *Germanicus* du Poussin. Les chefs-d'œuvre de Bologne et ceux de Venise viennent se plier tour à tour aux caprices du peintre français. Mais, il faut être juste, ces réminiscences diverses, Bourdon se les approprie. Ces figures, ces gestes, ces attitudes qui, de tous côtés, lui reviennent en mémoire, il les rapproche, il les marie entre eux et les fait entrer dans le brûlant travail de sa composition improvisée. Éclectique original, si l'on peut associer deux mots si étonnés de se trouver ensemble, Sébastien Bourdon frappe à son effigie les trésors çà et là dérobés dont se compose sa richesse, et l'on peut dire que son œuvre est une vaste refonte de toutes les monnaies italiennes.

De Sébastien Bourdon à Nicolas Poussin, il n'y a qu'un petit intervalle en apparence, mais cet intervalle, c'est le génie. L'imagination, la verve, la mémoire, ce sont là sans doute de fort belles qualités de peintre : cependant il y faut encore ajouter ce sentiment profond, cette raison sublime, ce jugement que le Poussin appelle *le Rameau d'or de Virgile que nul ne peut cueillir, s'il n'est conduit par le destin*. Le rameau d'or! c'est ce qui a manqué à Sébastien Bourdon pour être tout à fait au premier rang dans notre école. Il en est d'une trop grande abondance de pensées, quand le jugement ne vient point les discipliner, comme de ces multitudes dont parle Tacite, qui sont frappées de vertige et de frayeur, quand elles se voient sans maître : *Vulgum sine rectore pavidum, socors.*

CHARLES BLANC.

# RECHERCHES ET INDICATIONS.

Ce n'est pas seulement par ses peintures que Bourdon est connu; il l'est surtout des amateurs par ses eaux-fortes et par ses gravures au burin. D'Argenville ne lui attribue que 40 pieces, mais ce nombre doit être porte à 44, et l'on en peut voir la description dans l'estimable ouvrage de M. Robert Dumesnil, le *Peintre-Graveur français*. Mais, tout en y renvoyant nos lecteurs, nous donnerons ici la simple nomenclature de ces 44 morceaux.

Ancien Testament. — 1. *Le retour de Jacob.* — 2.-8. *Les sept œuvres de miséricorde*, suite de sept pièces numérotées en chiffres romains, et dont voici les titres :

*Esurientes pascere.* — *Potare sitientes.* — *Hospitio exipere* (*excipere*) *advenas.* — *Vestire nudos.* — *Ægros curare.* — *Liberare captivos.* — *Sepelire mortuos.* — Les sept planches graves au burin par Bourdon l'ont été d'après des tableaux de sa main qui sont passes en Angleterre. Ce sont les plus belles pieces de son œuvre. On y remarque une certaine noblesse dans la disposition des figures et le balancement des lignes; les details y sont peu finis et sacrifies comme il convient à la dignite des figures. L'expression qu'on voudrait y rencontrer, la tendresse évangelique du texte sacre que le peintre a voulu traduire, sont ici remplacées par une bizarrerie grandiose, par une intention de style qui étonne et qui plait. Les *Œuvres de miséricorde*, remplies qu'elles sont de reminiscences, deviennent elles-mêmes une source d'inspirations pour les artistes. Elles ont, du reste, été copiées en contre-partie par L. Audran, et rien ne prouve mieux leur succes.

Nouveau Testament. — *La salutation angélique.* — *La visitation.* — *L'annonce aux bergers.*

Saintes Familles. — Pieces de forme ronde : — *La Vierge à l'écuelle.* — *La Vierge au rideau.*

Pieces en hauteur : — *La Vierge au livre* — *La Vierge de 1649.* — *L'Enfant Jésus foulant aux pieds le péché.* — *La fuite en Égypte.* — *Autre fuite en Égypte.*

Pièces en largeur : — *La Sainte Famille et sainte Catharine.* — *La Vierge à la terrasse.* — *La Vierge à l'oiseau* — *Le songe de Joseph.* — *L'ange conseille saint Joseph.* — *Fuite en Égypte.* — *Autre fuite en Égypte.* — *Repos en Égypte.* — *Retour d'Égypte.* — *La sainte Famille aux anges.* — *La sainte Famille au lavoir.* — *Le baptême de l'Eunuque.*

Sujets de genre. — Deux pièces non numérotées dans le goût de Pierre de Laer.

*Les pauvres au repos.* — *L'enfant qui boit.*

Paysages — (Ils sont ornés, pour la plupart, d'épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament.) Ils forment une suite de douze pieces non numerotees auxquelles le catalogue de M. Robert Dumesnil ne donne aucun titre, mais dont la description s'y trouve detaillee.

On attribue faussement à Bourdon trois pieces : 1° *La sainte Famille dans un octogone en travers.* Ce morceau a été reconnu pour être de Jean Miel, d'apres le catalogue du fonds de Rossi, marchand d'estampes à Rome en 1700, dans lequel on lit cette mention : *intaglio d'acquaforte di Giovanni Miele.*

2° *La sainte Famille en hauteur* que M. Robert Dumesnil pense être de Cars, qui y est nommé seulement comme editeur.

3° *La Vierge sur une arche souterraine* qui parait être de la pointe de Mariette.

Les gravures de Bourdon témoignent de la puissance de son talent, mais elles ont en général de la rudesse et ne sont pas suffisamment finies ; les extrémites de ses figures manquent de correction et de finesse. Toutefois ses airs de tete ont de la distinction et les attitudes de ses vierges sont admirees pour leur noble élegance.

Quant aux gravures exécutees par d'autres d'apres ses tableaux, il en est beaucoup de mediocres et on n'en estime qu'un petit nombre. Ce sont particulièrement celles de Van Schuppen, de Natalis, de Poilly, de Pitau, de Boulanger et de Nanteuil.

Ce dernier a gravé à merveille, comme toujours, le portrait de la reine Christine de Suede, au bas duquel on lit ces méchants vers :

Christine peut donner des lois
Aux cœurs des vainqueurs les plus braves,
Mais la terre a-t-elle des rois
Qui soient dignes d'en être esclaves ?

(*De Scudery*).

Les premieres épreuves de ce beau portrait sont avec un simple point à la fin du quatrain ; les secondes avec un point d'interrogation formé par un a et les troisiemes avec le point d'interrogation ordinaire.

Natalis a gravé, d'après Bourdon, quelques planches recherchées, notamment une *sainte Famille aux anges*, *le mariage de Sainte-Catherine* et *la Vierge tenant Jésus endormi* dont les premières épreuves se distinguent à ce que le sein de la Vierge n'est pas couvert.

Van Schuppen a gravé d'un burin brillant la *Vierge à la colombe* dont les premières epreuves sont avant la draperie qui couvre la nudité de l'enfant. Ce premier état se paie en vente publique jusqu'à 80 francs.

Picard le Romain, Boydell et Earlom ont aussi grave d'après Bourdon, et l'on peut voir du reste l'énumeration de ces gravures dans le catalogue de Brandes.

Les dessins de Bourdon, dit d'Argenville, sont pleins de feu et d'une liberté qui enchante. Le trait en est souvent fait à la mine de plomb, quelquefois à la sanguine, rarement à la plume avec un léger lavis d'encre de la Chine, de bistre, de bleu d'Inde ou de sanguine relevés de blanc au pinceau ; il a quelquefois travaillé le lavis à la pierre noire et au blanc de craie. On voit de lui des paysages à gouache, tres heurtés et qui font un grand effet. Les dessins de ce peintre se reconnaissent à ses caractères de têtes, à leurs coiffures singulières et aux extremites qui sont lourdes et negligees.

Quant aux nombreux tableaux de Bourdon, c'est dans les

églises plutôt que dans les musées qu'il les faut chercher. Nous n'avons pu trouver la trace d'un tableau de ce maître dont il est fait mention dans *l'Abrégé* de Dargenville et qu'il serait curieux de retrouver : « Quelques affaires l'appelèrent à Montpellier, dit ce biographe, et pendant son peu de séjour, Bourdon exécuta plusieurs grands tableaux et nombre de portraits de famille. Un tailleur d'habits de cette ville ayant de l'estime pour cet artiste, qu'il savait n'être pas riche, lui envoya, par un peintre nommé François, un habit complet avec un manteau et un bonnet rouge. Bourdon lui fit présent de son propre portrait, habillé du même habit, avec le même bonnet, et peignit François à côté de lui. Celui-ci, le trouvant très beau, en fit une copie qu'il porta au tailleur et garda l'original. »

Le Musée du Louvre renferme neuf tableaux de ce maître :

1° *Noé offre un sacrifice à Dieu à la sortie de l'arche.* — Estimé sous la restauration 8,000 francs.

2° *Le Repos de la sainte famille.* — Estimé même somme. Sous l'empire, l'estimation n'était allée qu'à 6,000 francs.

3° *La Sainte famille.* — Aux deux époques, 300 francs.

4° *Le Christ et les enfants.* — Estimé 4,000 francs.

5° *La Descente de croix.* — Sans prix d'estimation. Ce tableau se trouvait sans doute lors de l'expertise dans quelque église de Paris.

6° *Le Crucifiement de saint Pierre.* — 15,000 francs sous la restauration ; 10,000 francs sous l'empire.

7° *Jules César devant le tombeau d'Alexandre.* (Tableau de chevalet dans le goût du Poussin.) — 3,500 francs.

8° *Une Halte de Bohémiens.* — 3,500 francs.

9° *Le portrait de Sébastien Bourdon.* (Il est assis et tient en ses mains la tête de Caracalla.) — 2,500 francs sous la restauration ; 2,000 francs sous l'empire.

Voilà tout ce que nous trouvons dans le Livret de 1817 ; mais en parcourant les nouvelles salles françaises, on trouve au Louvre un autre portrait de Bourdon, deux autres *bambochades* de Bourdon — dans le goût de Jean Miel et aussi des Le Nain — d'un ton gris qui serait agréable s'il n'était trop uniforme.

Pour la première fois peut-être nous remarquerons que l'estimation des experts, que nous trouvons ordinairement au-dessous de la valeur réelle, pour les tableaux hollandais surtout, est ici exagérée de beaucoup.

Le Louvre possède encore des dessins de Bourdon, plus précieux peut-être que ses peintures.

On remarque dans ce nombre les études pour *le Crucifiement de saint Pierre* et la répétition du même sujet avec des changements.

*Tobie enterrant un des enfants d'Israël à la clarté d'un flambeau*, dessin lavé sur crayon et rehaussé de blanc, provenant de la collection Mariette.

*L'Apparition du Sauveur et du Père éternel exauçant les prières de saint Roch*, dessin à la plume rehaussé de blanc.

*Le portrait* de l'auteur d'après celui qu'il a peint dans son tableau de *Simon le magicien.*

*L'Adoration des mages*, dessin à la plume, colorié, de la collection de Mariette.

On trouve, dans la ville natale de Sébastien Bourdon, quelques beaux ouvrages de ce maître. Voici ceux que renferme le musée Fabre, à Montpellier :

1° *Le Portrait d'un général.*

2° Un *Paysage* d'une très vaste composition.

3° *Paysage traversé par une rivière.*

4° *La Découverte du corps de sainte Thérèse.*

Ces trois derniers tableaux ont été donnés à la ville par le fondateur du musée, M. Fabre.

5° *Une Halte de Bohémiens*, don de M. Valedot, ancien agent de change à Paris.

6° *Une Descente de croix*, petit tableau de chevalet présent du gouvernement.

7° *Portrait d'un Espagnol.* — Ce tableau avait été placé autrefois dans les salles de la mairie de Montpellier.

8° *Un portrait de Bourdon* tenant la tête de Caracalla. — Copie exécutée, d'après celui du Louvre, par M. Ferogio le fils, pensionnaire de la ville de Montpellier à Paris.

De Bourdon, on trouve au Musée de Grenoble :

*La Continence de Scipion.* — Ce tableau faisait autrefois partie de la galerie de l'hôtel de Bretonvilliers, dont nous avons parlé. Il était placé sur une des cheminées de cet hôtel. En 1811, il fut donné au musée de Grenoble par le gouvernement impérial.

Au Musée de Toulouse :

*Le Martyre de saint André.* — Ce tableau est bien peint et ne manque pas de style.

Au Musée de Lille :

*Un Char soutenu par des anges.*

Les tableaux de Sébastien Bourdon qui se trouvent au Musée du Louvre ne sont pas signés. — Nous donnons ci-dessous sa signature tirée des registres de l'ancienne Académie de peinture dont il était recteur :

Bourdon

IMP. [illegible] ET COMP., RUE [illegible], 2, À PARIS.



*École Française.* *Histoire.*

# EUSTACHE LESUEUR

NÉ EN 1617. — MORT EN 1655.



La France, Dieu merci, ne saurait être taxée de partialité à l'égard de ses peintres. La première, elle les sacrifie aux dédains peu sincères des peuples étrangers. Tandis que parmi les autres nations amies de l'art, il n'en est pas une qui ne conserve avec soin la tradition de ses maîtres, pas une qui ne sache leur vie, ne vante leurs tableaux, et ne soit curieuse de ce qui les touche, les Français affectent une insouciance incroyable pour les artistes de la France. On en parle rarement, on les méconnaît, on les oublie; leur nom même est ignoré du grand nombre, et quand l'amour de la peinture vient à inspirer le désir de connaître la vie de ceux qui ont illustré ce grand art dans notre pays, qu'arrive-t-il? Les documents ont disparu, les notions intéressantes ont péri, l'histoire du royaume est muette au sujet des peintres, les mémoires eux-mêmes gardent le silence, et l'on peut dire de beaucoup de nos artistes, ce que dit l'inscription gravée sur le tombeau de Nicolas Poussin : Ils ne vivent et ne parlent plus que dans leurs tableaux [1].

[1] *In tabulis vivit et eloquitur*, dit Bellori, auteur de cette inscription.

Lesueur est un de ceux que l'histoire a le plus négligés. On ne sait rien de certain ni sur le lieu de sa naissance, ni sur sa mort. Les écrivains du XVII[e] siècle qui se sont occupés de ce grand homme n'ont pris aucune peine pour s'enquérir de ce qu'ils auraient dû savoir, et ils n'ont fait que répéter l'un après l'autre ce que le premier d'entre eux avait dit.

Eustache Lesueur, né à Paris, en 1617, d'un sculpteur originaire de Montdidier, fut placé fort jeune dans l'école de Simon Vouet, ce patriarche de la peinture française, qui, entre autres élèves dont la réputation a rejailli sur la sienne, eut le mérite de former Lebrun et Mignard, Labire, Testelin, Dufresnoy. Dans cette école commença la rivalité de Lebrun et de Lesueur. En peu de temps le talent précoce de Lesueur, son exécution séduisante et facile, l'avaient fait choisir par son maître pour partager les travaux commandés par le cardinal de Richelieu au premier peintre du roi. Parmi ces travaux se trouvaient des dessins-modèles pour les tapisseries royales, et ce fut pour le compte du Vouet que son élève entreprit huit compositions romanesques tirées du *Songe de Poliphile*. Ce poëme étrange, ouvrage du religieux dominicain François Colonna, avait illustré son auteur au XV[e] siècle, et, comme il arrive souvent, il avait été d'autant plus admiré qu'on y entendait moins; car il était si obscur, si peu intelligible, qu'on ne savait pas au juste dans quelle langue il était écrit. Mais il avait été remis en vogue du temps de Lesueur, par une nouvelle édition de Beroalde de Berville; et plusieurs autres peintres, notamment le Poussin, avaient dû emprunter des sujets aux visions de toute espèce *couvertes du voile des teintes amoureuses et subtilement exposées* dans ce livre bizarre. Quoi qu'il en soit, Lesueur s'acquitta de sa mission avec beaucoup de grâce et de sagesse, sans compromettre la dignité qu'il devait mettre plus tard dans les tableaux religieux.

A cette époque, Louis XIII étant allé revoir Mademoiselle de La Fayette au couvent de la Visitation, avait alloué une forte somme d'argent pour l'embellissement de la chapelle de Sainte-Marie. Mais le Vouet, accablé de travaux à Saint-Germain, à Fontainebleau, à Vincennes, tenant école de son art et donnant des leçons de pastel à toute la cour, depuis que le roi lui-même avait été son élève, se vit encore forcé d'avoir recours au pinceau de Lesueur, pour l'*Assomption* qui devait occuper le cintre de la chapelle. C'est là que le jeune peintre, s'il faut en croire des traditions poétiques, ayant obtenu, comme autrefois Filippo Lippi, d'avoir pour modèle une religieuse, parce qu'on n'avait pas voulu que la présence d'une Fornarina vînt profaner le sanctuaire, aurait conçu pour la vierge qui posait devant lui un amour profond qui répandit une teinte de tristesse sur le reste de sa vie; histoire dont un romancier moderne s'est emparé pour l'enrichir de fictions gracieuses, et l'encadrer dans les plus riches développements[1].

Quand il eut fini son *Assomption*, ainsi que les voussures et les médaillons de la chapelle, Lesueur fut appelé à décorer de figures mythologiques un pavillon du château de Conflans, appartenant alors au président Le Jay, et devenu plus tard la résidence des archevêques de Paris. De là il partit pour Lyon, accompagné toujours de ses souvenirs et de ses rêves, et arrivé dans cette ville où son nom était déjà connu, il y apprit qu'on l'avait reçu maître à l'ancienne académie de Saint-Luc de Paris, distinction qu'il devait à la franchise de Simon Vouet et aux éloges que celui-ci avait faits tout haut des peintures de son élève.

C'est à Lyon que le génie expressif de Lesueur se développa tout à coup à la vue de quelques ouvrages de Raphaël, et que rempli d'enthousiasme pour ce maître sublime, il ébaucha son tableau de *Saint Paul imposant les mains aux malades*, magnifique morceau qu'il destinait comme remercîment à l'Academie de Saint-Luc, et qui attira l'attention de Nicolas Poussin. D'après les conseils de ce grand homme, Lesueur, après la mort du Vouet, songea à modifier un peu sa manière expéditive et s'occupa davantage à étudier les bons maîtres d'Italie, surtout l'antique, dont il n'existait malheureusement à Paris qu'un petit nombre de copies et encore moins d'originaux. Mais avec la grandeur qui le caractérisait, le Poussin prit, dit-on, la peine de copier lui-même à Rome les plus belles antiques pour les envoyer à Lesueur, trait de générosité bien rare, et qui, s'il n'est pas vrai, est du moins bien vraisemblable de la part de Nicolas Poussin. Marié en 1642, trop

[1] M. Saintine, dans le roman historique qui a pour titre : *Louis XIII et Mademoiselle de La Fayette*.

pauvre pour aller à Rome, trop simple pour se produire à la cour, Lesueur vécut des ressources de son travail, faisant des *thèses de théologie*, des frontispices de livres et quelques sujets allégoriques de circonstance, jusqu'à ce qu'enfin il fut chargé de décorer le cloître de la Chartreuse de Paris.

Ici va se déployer la sublimité de Lesueur; car il n'aura jamais une plus belle occasion de montrer ce qui est au fond de son âme, jamais il ne trouvera des sujets plus conformes à son caractère et à la nature de son



SAINT BRUNO REFUSE LA MITRE D'ARCHEVÊQUE.

génie. *La Vie de saint Bruno*, cette collection de vingt-deux tableaux, achevée en trois ans pour un prix très-médiocre, peut être regardée comme l'œuvre capitale de Lesueur, bien que, dans sa modestie, il donnât le nom d'esquisses à cette suite de chefs-d'œuvre. Sans nous arrêter à décrire toutes ces compositions si bien remplies de l'âme du peintre, nous insisterons seulement sur les principales et sur l'esprit qui domine l'ensemble.

Quoique le Poussin eût fait de Lesueur un disciple de Raphael et de l'antique, le peintre de *la Vie de saint Bruno* ne fut comparable qu'à lui-même, non-seulement pour le choix des formes et le jet des draperies, mais

encore et surtout pour le caractère général de la conception et l'expression des choses intimes. Dans Raphaël, le sentiment religieux a presque toujours quelque chose de fier et d'imposant qui confond l'impiété; dans Lesueur, ce sentiment est accompagné d'une candeur qui émeut le plus incrédule. Le peintre d'Urbin laisse voir un peu de cet orgueil que devait lui inspirer la protection des souverains pontifes et le séjour de la ville éternelle. Mais l'artiste naïf et contristé qui peignait les phases de la vie cénobitique, avait une foi plus humble, une vénération plus inclinée. C'est là qu'il a trouvé toute une source de poésie et d'émotions. C'est dans la ferveur de ses croyances et dans l'espoir où se retrempait son âme découragée, qu'est le secret de cette peinture religieuse impossible au sceptique. Aussi, personne n'a représenté comme Lesueur les tranquilles monastères bâtis dans la solitude sur des montagnes inaccessibles; les murs d'enceinte des communautés religieuses, qui sont comme des barrières élevées contre les bruits du siècle, les pénitents à la physionomie austère et pensive, luttant à force de prières contre les mondaines apparitions et les regrets inutiles, et ces longues robes blanches qui traversaient comme des ombres les cloîtres mélancoliques.

Lesueur n'est jamais plus beau que lorsqu'il peint les sentiments qui sont en lui. Dans le premier tableau, où l'on voit une assemblée de peuple écoutant un sermon, il a voulu représenter la foi se manifestant sous toutes les nuances dans des organisations diverses. Ici, au milieu de la foule, agenouillée sur les dalles de l'église, une femme écoute et regarde le prédicateur dans une sorte d'extase; son corps un peu abandonné, sa tête légèrement renversée en arrière, l'expression admirable de son profil perdu, tout en elle accuse la foi ardente et passionnée, celle qui, chez les femmes ou dans les natures délicates et sensibles, est toujours accompagnée de tendresse, d'exaltation et d'amour. Là, un jeune homme debout, tenant un missel, exprime, par le calme de sa posture, par la sérénité de son visage, la foi désintéressée et tolérante; tandis qu'à ses côtés, un homme, la tête courbée et les bras croisés sur la poitrine, semble placé là comme une image du rationalisme qui se sent vaincu et s'humilie. Dans aucune école, on ne trouverait un sujet mieux rempli, une disposition plus heureuse; et l'on ne peut trop admirer ici l'harmonie des teintes, la finesse de l'expression et la vérité des attitudes, notamment celle du prédicateur, qui se penche sur l'auditoire, et dont le geste si naturel a néanmoins tant de chaleur et d'onction.

Ce même docteur apparaît dans le deuxième tableau sur son lit de mort, et dans le troisième on le voit sortir à demi de son cercueil, pour prononcer lui-même, au milieu de l'office des morts, l'arrêt de sa condamnation. Comme la résurrection de ce docteur était ce qu'on prétendait avoir donné lieu à la conversion de saint Bruno, Lesueur avait été forcé de se conformer à cette fable, dont la tradition était consacrée parmi les chartreux. C'est donc seulement au quatrième tableau que commence la vie du saint. Le fondateur des Chartreux, revêtu d'une longue robe qui n'est pas encore celle de son ordre, est représenté à genoux devant un crucifix. Plongé dans la méditation et la tristesse, il semble repasser en sa mémoire les événements qui ont donné lieu à sa conversion, pendant qu'au loin, dans une campagne aride, on aperçoit deux hommes venant de creuser une fosse où ils déposent le cadavre du docteur. Il n'appartenait qu'à Lesueur d'émouvoir avec si peu, et de répandre sur sa toile ce ton monotone si bien en rapport avec sa pensée.

Son génie souple et facile se révèle dans le cinquième tableau, dont le sujet n'était que la variante du premier. Saint Bruno, dans une chaire, environné de ses disciples, leur montre du doigt le ciel et cherche à leur imprimer la crainte des jugements de Dieu. Quoique l'effet de cette composition soit moins flatteur que celui de la première, elle n'en est pas moins bien sentie, car on y trouve un caractère plus naïf peut-être, une admirable délicatesse de dessin et des draperies d'un beau style, mais, par-dessus tout, une tranquillité de clair-obscur et une couleur éteinte qui répondent parfaitement au recueillement de l'auditoire et à son silence.

Le fond est d'architecture dorique. Et il est remarquable que, dans les compositions de cette belle série, Lesueur a employé le plus grave de tous les ordres d'architecture, pensant que la richesse des chapiteaux corinthiens s'accorderait mal avec les épisodes d'une vie de renoncement, et que des scènes aussi austères que celles du cloître voulaient une architecture tranquille, sans ornement, sans acanthe, et permettaient tout au plus, de temps à autre, la volute gracieuse de l'ordre ionique.

Partout Lesueur domine son sujet, partout il est grand, varié et singulièrement expressif. S'il fait apparaître

trois anges à saint Bruno endormi, on ne sait ce qu'il faut admirer le plus, de ces anges doux et légers qui volent sans bruit, ou du saint personnage qui, même dans le rêve où il est plongé, paraît écouter une voix



MORT DE SAINT BRUNO.

mystérieuse. Et quelle dignité dans sa posture! Jamais on ne fit un plus heureux choix parmi les lignes fournies par la nature elle-même. La simplicité se confond ici avec la noblesse; c'est de ce sommeil grave et tranquille que dorment les grands cœurs. Tantôt Lesueur nous montre son héros à cheval, traversant d'affreux déserts avec ses compagnons, et prêt à gravir les Alpes pour y découvrir le lieu où sera fondée la Grande Chartreuse;

le peintre des affections intimes devient tout à coup un habile paysagiste; il accuse une nature sauvage, grandiose; il dessine de nobles et robustes chevaux, comme s'il eût fait de ces objets l'occupation de sa vie entière. Tantôt il rend avec beaucoup de vérité et d'énergie tous les mouvements, toutes les postures du corps, observés dans les ouvriers qui bâtissent le monastère. Plus loin il redevient naïf dans le tableau où saint Bruno reçoit une lettre du pape. Quel esprit dans la contenance un peu embarrassée de l'envoyé rustique, cherchant à lire l'effet de la lettre sur la figure du chartreux, et ne sachant s'il lui est permis de se couvrir pendant la lecture!

On a toujours cité comme un des plus beaux tableaux de cette collection célèbre, celui où l'on voit le pape présidant le consistoire qui approuve l'institut des Chartreux. Rien n'est en effet mieux entendu que cette composition remplie de noblesse. Le souverain pontife, du haut d'un siége élevé bien au-dessus du banc des cardinaux, écoute la lecture de la bulle. Nous ne retrouvons plus, ici, les formes sveltes, allongées, si convenables pour caractériser des religieux résignés à la vie du cénobite, des moines rigides; au contraire, ce sont des personnages puissants et fiers, des princes de l'Église qui, par l'ampleur de leur costume, la plénitude de leurs carnations, leur mine hautaine et assurée, personnifient le catholicisme mondain de Rome, capable d'approuver, au sein du luxe, l'amour de la pauvreté, de la retraite et du silence. Voyez avec quel art la draperie suspendue derrière le trône pontifical vient rompre la monotonie des colonnades intérieures, et quelle grandeur apparente donnent à un si petit cadre les illusions de la perspective! Mais quoi! s'est écrié un savant, Lesueur devait-il peindre des cardinaux en chapeau rouge, dès le XIe siècle, tandis qu'ils n'ont obtenu ce chapeau qu'en 1464, trois cents ans après la fondation des chartreux[1]? Les érudits ont raison sans doute au point de vue historique; mais celui qui tient une palette, ne doit-il pas avant tout songer à son tableau? La représentation de prélats immobiles écoutant la lecture d'un bref, ne serait-elle pas d'une froideur inévitable, si la scène n'était réchauffée, cette fois, par l'éclat des couleurs? Heureux anachronisme! dirai-je plutôt. Si la faute est blâmable aux yeux d'un antiquaire, elle est charmante en peinture. Lesueur, en introduisant trop tôt la pourpre dans le costume des cardinaux, ravive sa toile, et ne sacrifie la vérité de détail qu'à une vérité plus importante, car il prête ainsi au consistoire romain cette pompe dont il aime à s'entourer, même quand il canonise l'ascétisme.

Il serait trop long d'énumérer et de décrire toutes les toiles de cette collection inestimable, qui offre partout des plans variés et pittoresques, un merveilleux emploi de la perspective, et, quand le sujet le comporte, un procédé plus ferme et une plus vive couleur. Mais on ne peut passer sous silence le tableau de *la Mort de saint Bruno* et celui de son *Apothéose*, le premier surtout, qui est un chef-d'œuvre d'ordonnance, d'expression, et de clair-obscur. Jamais le pieux génie de Lesueur n'avait trouvé un langage plus pathétique : les différents gestes de la douleur résignée ou inconsolable à la vue du mort étendu sur la paille, la sévère nudité du lieu, et les flambeaux qui jettent sur cette scène une lueur sépulcrale, tout cela est d'un grand peintre, tout cela est digne des plus fameux maîtres et des plus fameuses écoles. C'est que Lesueur a peint comme il croyait et comme il sentait. Il a fait passer dans ses œuvres la foi qui l'animait, la mélancolie qui le fit mourir. Son âme faible et tendre ne voyait dans la vie des cloîtres que l'absence des vulgaires soucis, le mépris des bonheurs imaginaires du monde, et un abri contre les troubles du cœur.

Si nous suivons le peintre de *la Vie de saint Bruno* sur un plus brillant théâtre, nous le verrons ne jamais sortir de son caractère, apporter en toute chose son humeur rêveuse et cette austérité qu'il tempérait au besoin par je ne sais quelle fleur d'élégance et de bon goût. Comme tous les grands peintres, Lesueur était toujours semblable à lui-même en des sujets divers, et bien qu'il eût un talent flexible et une merveilleuse facilité d'invention, il savait plutôt faire plier son œuvre à son génie, qu'assouplir son génie à son œuvre. Quand il fut appelé à peindre les plafonds de l'hôtel Lambert, il se trouva en concurrence avec Lebrun, qui, plus adroit sans doute ou plus estimé que son rival, fut chargé de décorer la grande galerie où il représenta les travaux d'Hercule, son hymen et son apothéose. Quant à Lesueur, il eut en partage les appartements qui

[1] Voyez ce que dit à ce sujet le savant Millin dans ses *Antiquités nationales*.

reçurent plus tard les noms de Cabinet des Bains, Cabinet des Muses, Salon de l'Amour. C'est à la pointe orientale de l'île Saint-Louis qu'est situé cet édifice, qui fut bâti sur les dessins de Charles Levau, pour le président Lambert de Thorigny; il fut habité dans la suite par le fermier général Dupin, et la marquise du



PRÉDICATION DE SAINT PAUL A ÉPHÈSE.

Châtelet écrivait à d'Argental le 2 avril 1739 : « Je veux que votre ami (Voltaire) et moi, nous puissions vivre quelques jours avec vous au palais Lambert, qui est à présent l'*Hôtel du Châtelet*[1]. » Le cabinet des Muses devint celui de Voltaire, qui l'occupa de 1745 à 1749.

[1] Voyez les *Lettres de la marquise du Châtelet au comte d'Argental*. Lettre XLIII, p. 197

Nous visitâmes il y a douze ans cette historique demeure, pour savoir s'il restait, des peintures de l'hôtel Lambert, autre chose que les tableaux achetés par Louis XVI en 1777, et qui ornent aujourd'hui le musée du Louvre. A l'extrémité de la rue Saint-Louis en l'île, nous trouvâmes un bâtiment d'une belle apparence, dont les terrasses dominent les deux bras de la Seine et un magnifique horizon. C'est là qu'était installée l'administration des *lits militaires* (car quel est le monument que la spéculation moderne n'a pas envahi, pour l'adapter, à force de replâtrages, à ses conceptions les plus grossières?). Quand j'entrai dans cette cour, dont l'ordonnance avait été troublée par les maçonneries industrielles, quand je montai par cet escalier roide, sombre, dont la rampe de pierre et l'architecture massive et anguleuse présentent un aspect sévère, tel qu'il convenait à la résidence du chef de la justice, je ne pus me défendre d'un sentiment pénible, en songeant aux singulières destinées de l'art dans notre pays. Çà et là, je me heurtais aux plus étranges contrastes. Le premier étage ayant servi à un pensionnat de jeunes demoiselles, les mots *Salle d'étude*, *Classe du soir*, se lisaient encore sur ces portes qu'avait ornées le pinceau de Lesueur, et par où étaient passés tant d'illustres personnages. Ce fut bien pis quand on m'introduisit dans la grande galerie, encombrée à cette heure d'ignobles charpentes, dont les solives avaient crevé des paysages de Huysmans, et endommagé les moulures de la plus belle porte qui soit à Paris[1].

La garnison ayant sans doute commandé récemment un grand nombre de matelas, je dus à cet heureux hasard de pouvoir me hisser sur l'échafaudage à moitié dégagé, et contempler de là les vigoureuses fresques de Lebrun, assez bien conservées pour que la lithographie pût en reproduire au moins la composition. Dans une pièce voisine, d'une nudité affreuse, on voyait encore des Amours se jouer dans les compartiments du plafond, et servir d'accompagnement à la petite coupole où sont représentés Zéphir et Chloris. Le concierge nous dit, il m'en souvient, que le nombre des visiteurs était fort rare, et qu'il s'écoulait presque des années sans que personne vînt s'enquérir de ces précieux débris. Quand nous eûmes admiré en silence ce petit chef-d'œuvre, étalant à nos yeux sa beauté solitaire et mutile, je voulus m'enfuir avec l'amateur qui m'avait accompagné dans mon pèlerinage; mais on nous força de parcourir le reste de l'hôtel, qui n'offrait que des salles vides et retentissantes, des murs délabrés, quelques lambeaux de tapisseries.

Il faut donc revenir au Louvre, si l'on veut connaître et apprécier Lesueur dans le genre gracieux. C'est là que triomphent les qualités que l'artiste n'a pu déployer qu'à demi dans ses peintures catholiques. Son pinceau tout à coup s'enhardit, sa couleur devient plus animée et son jour moins timide. Le voici qui emprunte à l'art païen sa simplicité naïve et sa grandeur. Que dis-je? Lesueur n'a jamais vu l'Italie; s'il connaît quelques statues grecques, c'est seulement par des gravures ou par les copies que le Poussin lui a envoyées de Rome. Il puise donc en lui-même ce raisonnement élevé qui le conduit sans détour et sans effort jusqu'au plus profond de son sujet; c'est dans sa propre inspiration qu'il trouve cette expression juste et forte qui pouvait se passer de la contraction du visage, tant elle était clairement saisissable dans le mouvement des personnages ou dans leur seule contenance.

Quoi de plus admirable, comme enchaînement des groupes et combinaison des lignes principales, que ces tableaux de l'histoire de l'Amour, si heureusement échappés à la dévastation de l'hôtel Lambert? Les Grâces président à la naissance de l'Amour, qui vient au monde dans le vague des airs, et l'Espérance descend le couronner. Dans ce premier sujet, Lesueur n'a besoin que de la grâce naturelle à son pinceau et de cet heureux agencement des figures dont personne ne lui avait appris le secret. Mais au second tableau, où l'Amour est mené dans l'Olympe, le peintre ajoute encore à un incomparable talent de disposition, cette éloquence du langage passionné que son esprit ingénu lui faisait rencontrer du premier coup. A la vue de l'enfant qui se débat dans les bras de sa mère, toutes les divinités se sentent frappées par une puissance mystérieuse et irrésistible. Jupiter lui-même se trouble et semble étonné de ne plus se croire le maître des dieux. Son aigle bat de l'aile, et pendant que les regards de l'Amour ont soulevé la tempête au cœur de Neptune, la froide

[1] Depuis cette époque, l'hôtel Lambert a été magnifiquement restauré; il est habité par madame Czartoryska, et tous les amis de l'art se réjouiront de voir d'aussi précieux débris rendus à une vie nouvelle et à l'admiration du voyageur.

Junon présente le contraste de sa hautaine indifférence. Sur un plan plus éloigné, Diane s'indigne de la faiblesse des dieux, qui offense sa chasteté, sans prévoir qu'elle sera vaincue à son tour, et que ses rayons amoureux iront écarter le feuillage qui protége le sommeil d'Endymion.



LE CHRIST DESCENDU DE LA CROIX.

Plus loin, le fils de Vénus est représenté se laissant glisser mollement sur un nuage, dans une attitude voluptueuse et nonchalante. Il va prendre possession de la terre, précédé de l'indispensable Mercure et accompagné des déesses de la Jeunesse et de la Beauté. Partout Lesueur nous montre combien sa nature tendre, déliée, le rendait propre à raconter ces fables ingénieuses dont il comprenait si bien l'intention

délicate et le sens voilé. Jusqu'au bout il se maintient dans la simplicité et le grandiose; toujours ses formes sont pures, ses lignes majestueuses, ses draperies noblement jetées. De toutes ses compositions s'exhale je ne sais quel parfum de l'antique, et pourtant Lesueur ne l'a point connu; mais il a fait mieux que le connaître, il l'a deviné.

Ce qu'il y a de plus beau dans les peintures de l'hôtel Lambert, ce sont les quatre tableaux représentant les Muses; dans cet ouvrage, Lesueur, sans presque rien dérober au peintre du *Parnasse*, invente des motifs variés et d'une exquise élégance. Ses groupes de Muses s'enlèvent sur un fond de riants paysages, où il est impossible de reconnaître une main étrangère[1], tant il y a d'harmonie entre le principal et l'accessoire, tant les arbres, les lointains et le ciel répondent au mode de la composition et à la nature du sujet. Peut-être faut-il relever une certaine petitesse dans ce feuillage, que le Poussin eût traité plus largement, bien que Lesueur pût s'autoriser ici de l'exemple de Raphaël; mais ce défaut n'est-il pas racheté par une touche solide et spirituelle, et par cette vigueur du feuillé que tempère le glacis? Quant aux figures, elles portent l'empreinte d'une pudeur virginale et ce caractère de poésie qui est consacré par l'imagination depuis tant de siècles. L'artiste qui, dans *la Vie de saint Bruno*, avait su rendre aimable la mortification et la pénitence, reste semblable à lui-même en donnant de la modestie à la grâce, comme il avait donné des charmes à l'austérité.

On raconte que des mains jalouses souillèrent plus d'une page de *la Vie de saint Bruno*, et forcèrent les chartreux de protéger ces tableaux avec des volets fermant à clef[2]. On rapporte aussi que Lebrun, en accompagnant le nonce du pape dans les galeries de l'hôtel Lambert, doublait le pas en traversant les pièces peintes par Lesueur, et que le nonce l'arrêta en lui disant : « Voilà pourtant de bien belles peintures! » Quoique les détails de cette anecdote soient diversement racontés, on ne peut douter que le fond n'en soit vrai, et d'ailleurs elle caractérise trop bien l'humeur inquiète de Lebrun, qui craignait toujours d'être supplanté dans les bonnes grâces de Louis XIV, tandis que Lesueur, incapable de s'abaisser jusqu'à l'adulation, avait trop de modestie pour attirer l'attention de la cour, trop de dignité pour briguer ses faveurs. La candeur de son âme et la douceur de son caractère le livrèrent sans défense à la haine de ses envieux, et le rendirent malheureux et triste toute sa vie. Simple comme La Fontaine, sensible comme Fénelon, Lesueur se tenait à l'écart et pardonnait à ses ennemis; dans sa bonté inaltérable, il disait en parlant de ses rivaux : « J'ai tout fait et je ferai tout encore pour en être aimé. » Cependant, poussé à bout par l'injustice et se mesurant enfin lui-même, il se permit un jour une allégorie où il se représentait triomphant. Mais, comme, s'il n'eût pu abdiquer entièrement sa douce nature, il se peignit à demi couché sur un lit de repos s'abandonnant à sa rêverie mélancolique, pendant que son seul génie terrasse ses envieux. Dans le fond on aperçoit une riante campagne, image de l'avenir vers lequel se tournait sa pensée. Qui ne sent tout ce qu'il y a dans ce contraste? Nicolas Poussin avait eu la même idée; car il est bien rare que le génie n'ait pas conscience de lui-même; si abattu et si découragé qu'il soit, tout grand homme a des moments où il se redresse dans sa fierté contre le siècle qui l'a persécuté ou méconnu; alors, sans attendre les tardives statues de la postérité, il se sent assez d'orgueil pour se couronner de ses mains.

Après cet effort, Lesueur retomba dans une maladie de langueur qu'avaient déterminée ses chagrins, son tempérament faible et les fatigants travaux de l'hôtel Lambert. Il mourut au mois de mai 1655, âgé seulement de trente-huit ans. Raphaël était mort à trente-sept.

On a écrit que Lesueur s'était retiré aux Chartreux, et qu'il y était mort[3]; mais c'est là une de ces fables imaginées pour jeter un intérêt de plus sur les grands hommes. Lesueur était fait sans doute pour achever sa

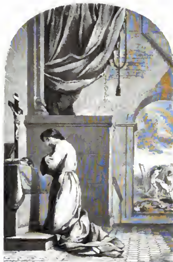
[1] Celle du paysagiste Patel, qu'on dit y avoir travaillé.

[2] Germain Brice confirme ce fait dans la *Description de Paris*, et Voltaire y a puisé le sujet de quelques beaux vers

[3] Nous-même nous avions commis cette erreur, d'après la *Biographie universelle*, dans l'introduction à l'*Histoire des peintres français au XIXe siècle*, dont il n'a été et ne sera publié que le premier volume, les autres devant trouver place dans l'ouvrage que nous publions aujourd'hui.

vie dans cette retraite silencieuse, au milieu de ces bons religieux dont il avait immortalisé les origines; mais il est certain qu'il ne mourut point dans le cloître. S'il y était mort, nul doute que les Chartreux n'eussent tenu à grand honneur de conserver sa dépouille, d'autant que leur cimetière, où ils avaient le privilége d'ensevelir même des personnages étrangers à leur communauté, était célèbre par les tombes illustres qu'il renfermait. Il y avait alors parmi les grands et les riches une sorte d'émulation de se faire enterrer à la Chartreuse de Paris. Lesueur n'a donc pu mourir aux Chartreux, puisqu'il fut inhumé à Saint-Étienne-du-Mont, où on lisait encore son épitaphe au siècle dernier.

Eustache Lesueur fut un des douze fondateurs de l'Académie de peinture qu'on appela les *Douze anciens*.



SAINT BRUNO EN PRIÈRE.

Il ne fut point marié et n'a laissé que des neveux; on dit qu'un de ses descendants est ce Lesueur qui mourut en 1838 et dont la musique porta le deuil. Ses frères, Pierre, Philippe et Antoine, et son beau-frère Thomas Goulay, l'aidèrent dans ses tableaux, qui ont été gravés pour la plupart avec succès par Benoît Audran, Chauveau, Picart le Romain, Desplaces, Dupuis[1]. Lebrun alla voir Lesueur à ses derniers moments, et quand il lui eut fermé les yeux, il ne put, dit-on, retenir cette parole : « La mort vient de m'ôter une

[1] La *Vie de saint Bruno* a été gravée par Chauveau, d'un burin rude et savant. L'exemplaire que j'ai sous les yeux et qui appartient à un amateur distingué et très-bien instruit des choses d'art, M. Victor Schœlcher, paraît provenir d'une précieuse bibliothèque : il renferme une vie manuscrite de Lesueur et, sur la dernière page du livre, cette mention curieuse : « *J'ai vu dans la chambre de dom Basile d'Artois, vicaire de la grande Chartreuse de Paris, homme d'esprit et d'un grand mérite, en l'année 1715, tous ces tableaux en miniature d'une beauté parfaite, dans des bordures d'ébène avec des glaces* »

« grande épine du pied. » Si l'on doit ajouter foi à ce fait raconté par un chartreux même, Bonaventure d'Argonne[1], du moins faut-il rejeter bien loin les absurdes soupçons qui ont pesé sur Lebrun, relativement à la mort de son rival.

La communauté des orfèvres de Paris était dans l'usage d'offrir chaque année à l'église Notre-Dame, un tableau qui était exposé le 1er mai sous le porche de la cathédrale[2]. Ces tableaux avaient pris le nom du mois de l'année où ils étaient offerts et exposés. Un des plus beaux *May*, et des plus admirés, fut le *Saint Paul prêchant à Éphèse* de Lesueur. Le peintre nous transporte tout d'abord en Asie Mineure, sur la place même de cette ville célèbre par son magnifique temple de Diane. Ce temple et la statue de la grande déesse des Éphésiens, qu'on aperçoit à travers les colonnes du péristyle, à la droite du tableau, servent à localiser parfaitement la scène. Sur les marches d'un portique placé à gauche, saint Paul parle avec autorité, avec feu, il parle, comme son geste l'indique, au nom du Dieu, du vrai Dieu, du Dieu unique, et à sa voix les Éphésiens renoncent à leur culte; ils brûlent ce qu'ils avaient adoré. L'un écrit sur des tablettes les paroles de l'apôtre; l'autre les explique, tous en sont émus, et, déchirant les livres du polythéisme, ils les livrent aux flammes. Un esclave accroupi sur le premier plan, souffle le feu du bûcher qui dévore les manuscrits païens. Autant il y a de majesté dans l'attitude de saint Paul et d'expression dans les autres figures, autant je trouve admirable par le naturel de la pose, cet esclave noir, venu de l'Éthiopie, qui ne prend part à l'action que par son côté vulgaire, sans comprendre le changement dont le monde va être témoin.

Il y a, dans le *Saint Paul prêchant à Éphèse*, une combinaison cachée, un secret balancement de lignes qui donne à la composition son assiette, sa grandeur. Otez-en le moindre détail, par exemple les deux troncs d'arbres dépouillés qui se projettent sur l'azur du ciel, le tableau paraît aussitôt coupé en deux. A l'analyse, tout semblerait prévu et rien cependant n'est calculé. La seule intuition d'un heureux génie a enfanté cette composition irréprochable. Elle est claire, comme le sont ordinairement celles des peintres français, et néanmoins elle est fort animée; il n'y règne aucune confusion, et pourtant il y a de la vivacité dans les mouvements; elle est conçue dans un style très-élevé, et toutefois on n'y remarque point de recherche; au contraire, elle est remplie de choses naïves, de gestes calqués sur la simple nature. Le tableau porte la date de 1649 et le nom de Lesueur; effacez ce nom, je suppose, et mettez à la place celui de Raphaël : qui osera s'en offenser?

Combien de peintres ne peuvent s'élever au style sublime sans paraître tendus? Chez Lesueur, la dignité est toujours facile; elle est tempérée par une ingénuité charmante. Cela tient, je crois, à ce qu'il sait introduire en chacun de ses ouvrages, des détails empruntés à la vie familière. J'en pourrais donner plus d'un exemple. La première scène de *la Vie de saint Bruno* nous fait voir, au milieu de figures d'un noble caractère, l'épisode d'un enfant qui empêche son chien d'aboyer. Le *Saint Paul à Éphèse* n'est point déparé par la figure si naïvement dessinée, sur le premier plan, de l'esclave noir, et les signes de l'attachement d'un chien pour son maître sont un des plus touchants accessoires du *Martyre de saint Protais*.

Qui ne se rappelle avoir vu, au moins dans la gravure d'Audran, les martyrs *Gervais* et *Protais* traînés devant la statue de Jupiter? Là tout est grand et noble, et vigoureux même. Le peintre des solitudes hospitalières aux âmes blessées, passe tout à coup et sans peine à l'expression des scènes bruyantes. Il agite ses draperies, il

[1] Voyez les *Mélanges d'histoire et de littérature*, que Bonaventure d'Argonne a publiés sous le pseudonyme de Vigneul-Marville.

[2] Un autre usage de ce temps-là voulait que le peintre dont la communauté des orfèvres avait acheté le tableau, en offrît deux copies réduites aux deux syndics de la communauté. Le plus souvent le peintre se plaisait à distinguer ces copies par quelques changements, sans doute afin de leur donner plus de prix aux yeux du donataire. Une des répétitions du *Saint Paul à Éphèse* est aujourd'hui dans le cabinet de M. le docteur Girou de Buzareingues. On y remarque des additions et des changements considérables. Ce connaisseur émérite possède encore deux autres tableaux de Lesueur, et nous a signalé les ouvrages que le maître fit à la Place Royale (aujourd'hui Place des Vosges) pour M. de Nouveau, et dont parle Félibien. La première pensée du *Saint Paul* avait été achetée par M. Le Normand, greffier du grand conseil.

mouvemente sa composition, il y met la passion, le tumulte. Soldatesque brutale, aux bras robustes, à la



LE MARTYRE DE SAINT LAURENT.

pesante allure, juges païens dans leur toge, et les sacrificateurs et la foule émue et l'image immobile des faux dieux, tout cela est conçu dans un style aisé, mais puissant, que Lesueur a trouvé, non pas chez Raphaël,

mais dans un génie qui n'était pas sans parenté avec celui du peintre des *Loges*. Le dessin facile de ces figures élégantes n'appartient qu'à lui. Qui sait? Jules Romain eût été plus mâle peut-être, Raphaël plus sévère dans le contour et plus châtié; mais personne, je crois, n'aurait donné cette délicatesse aux saints martyrs, personne n'eût inventé des visages d'une sérénité plus angélique, ni su recouvrir de teintes mieux attiédies et plus légères ces draperies qui ne doivent point blesser la vue, mais, au contraire, former entre elles une douce harmonie qui laisse tout l'intérêt se porter sur les bienheureuses figures des saints martyrs, déjà ravis en extase.

Il y a au Louvre quelques tableaux que je ne puis revoir jamais sans émotion et sans les contempler longtemps en silence. Je parle surtout de certains tableaux ignorés, perdus dans le nombre, et que les visiteurs ne remarquent point, *la Messe de saint Martin*, par exemple, et *Sainte Véronique*. Là sont des figures qui respirent une sécurité sainte. En parcourant toute l'école française, on ne rencontrerait point une autre fois ce caractère d'inspiration divine. Nous ne l'avons retrouvé que deux cents ans plus tard, avec plus de puissance encore, dans le sublime *Saint Symphorien* de M. Ingres. Lesueur était seul capable alors de trouver cette expression d'en haut. Lui seul aussi pouvait répandre sur ses tableaux la douce lumière qui les fait ressembler aux peintures effacées des murailles d'un pieux édifice; lumière éloignée, tranquille, amortie, éclairant des visages d'une incomparable sérénité.

Les femmes antiques n'ont guère plus de grâce que la *Véronique* de Lesueur, que les jeunes filles de *la Messe de saint Martin;* et elles n'ont pas autant de tendresse. Le sentiment de la grâce antique, tel qu'il apparaît dans les bas-reliefs, s'adresse à la sensualité pure, au paganisme de la pensée. La grâce de Lesueur, au contraire, est imprégnée d'un spiritualisme qui touche et va droit à l'âme. Excepté *la Belle Jardinière*, les vierges de Raphaël sont plus matérielles, leurs carnations sont plus abondantes, leurs formes plus rondes, plus remplies; celles de Lesueur ont une sveltesse heureuse, une suavité pénétrante. La pâleur même des teintes, la légèreté d'une peinture unie, à peine épaissie dans les lumières, le vague des cheveux et jusqu'à l'inachevé de certaines formes, tout cela vient en aide au sentiment et plonge l'esprit dans une rêverie que rien ne dérange, ni un contour trop accusé, ni un accessoire en saillie, ni un ton trop éclatant. J'adore Raphaël, je vénère Poussin, Corrège me séduit, Titien m'impose, Rubens et Véronèse m'enchantent; mais j'avoue que rien ne me procure une émotion plus intime et plus profonde que la peinture de Lesueur, peinture calme, suave, silencieuse et recueillie.

Lesueur a été fort peu compris de ses contemporains. Félibien et après lui Roger de Piles, en ont parlé avec assez de froideur, et ni l'un ni l'autre ne paraissent s'être doutés de la poésie répandue dans ses ouvrages. Du reste, ils ont reconnu à ce grand peintre la simplicité de l'ordonnance, la vérité et la noblesse des attitudes, de belles draperies, et enfin un goût délicat, une raison profonde. Nous ne saurions admettre dans toute sa sévérité le jugement qu'en a porté de Piles, en ce qui concerne le matériel de l'art. Il est vrai que Lesueur a quelquefois acheté la grâce aux dépens de la correction, en donnant trop de longueur à ses figures, comme on le voit notamment dans le tableau où saint Bruno lit une lettre; mais qui ne fermerait les yeux sur ces défauts, en considération d'un dessin si svelte et si élégant? Quant à la couleur, c'est bien à tort, suivant nous, que le même critique reproche à Lesueur un coloris sans choix et sans recherche. Cette expression est évidemment irréfléchie, car les tons de ce peintre ont de la finesse, et rien ne convenait mieux à l'enveloppe austère de sa pensée que ces mélanges légers, vagues et précieux d'ocre jaune et d'outremer.

Au siècle dernier, un homme d'esprit et de savoir, le marquis d'Argens[1], entreprit de défendre l'école française contre les dédains affectés que témoignent en toute occasion les Italiens au sujet de nos peintres; et s'il avança bien des énormités, lorsque, par exemple, il compara Lebrun à Michel-Ange et Santerre à André del Sarte!.. avouons qu'il soutint mieux sa périlleuse thèse, quand il mit en parallèle Raphaël et Lesueur. Il est prudent d'éviter autant que possible les comparaisons en peinture, à moins qu'on ne les établisse entre

[1] Voyez les *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture*, par le marquis d'Argens. Paris, 1752. — Les Italiens répliquèrent vertement à cet opuscule par la *Riposta alle reflessioni critiche, del sig. marchese d'Argens*. Lucca, 1755. L'ouvrage, in-8°, publié sous l'anonyme, est de Ridolfino Venuti.

deux hommes traitant les mêmes sujets, à la même époque et sous les mêmes cieux. Mais cependant, qu'on nous permette de rapprocher ici deux situations : celle de Lesueur vivant à Paris sous Louis XIII, n'ayant d'autres modèles que de rares tableaux, des estampes, quelques plâtres moulés sur l'antique, d'autre maître que Simon Vouet, d'autres ressources enfin que sa propre inspiration,... et celle de Raphaël d'Urbin, venu au monde entre Michel-Ange et Léonard de Vinci, au plein midi de la Renaissance, comme pour servir d'apogée à cette longue ascension de l'art qui avait commencé à Giotto, et s'arrêtait à lui, Raphaël. N'est-il pas permis de croire qu'il fallait plus de génie pour être Lesueur, à Paris, au XVII^e siècle, que pour être Raphaël, à Rome, au commencement du XVI^e. Je ne sache pas que Raphaël ait introduit dans l'art un élément nouveau, lui qui fut l'homme de l'assimilation par excellence; Lesueur, au contraire, a exprimé des sentiments que personne avant lui n'avait su peindre. Il représente dans le domaine de la peinture, un idéal particulier, une exquise nuance. Je parle de cette austérité tendre, de cette aimable sagesse, sans froideur, sans bigoterie, sans ennui, qui rappelle l'onction et la finesse de François de Sales, les saintes ardeurs de Fénelon. Raphaël



EUTERPE, ERATO, POLYMNIE.

a été plus savant et Lesueur plus pathétique. L'un a peint les charmes de la beauté, l'autre le recueillement et les suavités de la vertu. Quelle facilité de conception, quelle heureuse fécondité de génie n'a-t-il pas fallu pour faire de l'histoire d'un simple moine une suite de compositions aussi variées, quoique toujours dictées par un sentiment uniforme; aussi pittoresques, quoique toujours graves; aussi ingénieuses, quoique toujours fidèles aux traditions du cloître... en un mot, une suite de chefs-d'œuvre. Que si Lesueur nous paraît plus grand, à nous, qu'il ne parut à ses contemporains, c'est sans doute à cause de son ardente foi, qui contraste aujourd'hui avec notre scepticisme; peut-être aussi l'aimons-nous davantage à cause de sa vie malheureuse, de sa mort prématurée, et de cette persécution qui semble lui avoir survécu; car longtemps après sa mort, à Saint-Étienne-du-Mont, où il fut inhumé, une main inconnue effaçait la simple épitaphe qui était gravée sur sa tombe.

CHARLES BLANC.

# RECHERCHES ET INDICATIONS

A quelques tableaux près, l'œuvre de Lesueur presque entier se trouve dans le musée du Louvre. Deux salles sont consacrées aux ouvrages de cet illustre maître : l'une renferme les tableaux, l'autre les dessins.

La notice officielle porte à 46 le nombre des toiles de Lesueur que possède le musée. Les tableaux relatifs à la vie de saint Bruno sont au nombre de 24. Ces ouvrages ornaient le cloître des Chartreux, ils avaient été peints sur bois; depuis ils ont été fixés sur toile. On signale comme les meilleurs : ***le Docteur Raymond prêchant en présence de saint Bruno***, — ***Saint Bruno refusant la mitre***, — et ***la Mort de saint Bruno***. Les experts du Musée ont estimé ces 24 tableaux sous l'Empire 294,500 fr., et en 1816, sous la Restauration, 405,500 fr. Les tableaux de Lesueur, relatifs à des sujets de l'Ancien et du Nouveau-Testament, sont au nombre de 10, parmi lesquels il faut remarquer ***la Descente de Croix***, estimée sous l'Empire 18,000 fr., et 60,000 fr. sous la Restauration; tableau d'une simplicité solennelle, plein de sentiment, et ***la Prédication de saint Paul à Éphèse***, estimée 250,000 fr. aux deux époques. Les sujets mythologiques sont au nombre de 12. Cinq, représentant ***les Muses***, étaient placés autrefois à l'hôtel Lambert, — ***la Naissance de l'Amour*** y décorait un plafond. Ce tableau, peint sur plâtre, fut enlevé et remis sur toile. — Les 6 autres tableaux, relatifs à l'***Histoire de l'Amour***, avaient été faits comme les précédents pour M. Lambert de Thorigny, et avaient orné, dans son hôtel, le salon dit de l'Amour.

Nos musées des départements ne sont pas très-riches en tableaux de Lesueur. Nous en trouvons un au musée de Toulouse; il représente ***Manué offrant un sacrifice à Dieu***, — un autre dans le musée Fabre à Montpellier : ***la Première nuit des noces de Tobie***. Le musée de Nantes possède l'esquisse en petit d'un plafond que le peintre exécuta en grand pour un hôtel de Paris : elle représente ***le Lever de l'aurore***. Voilà tout.

Dans les collections particulières de France, nous ne connaissons que trois ou quatre tableaux de Lesueur : ils appartiennent à M. George et à M. Girou de Buzareingues.

Des débris de l'hôtel Lambert, c'est-à-dire des écussons et panneaux qui n'avaient pas été acquis pour le Louvre, M. de Montalivet s'est composé dans le château de Lagrange, en Berri, une chambre ornée avec goût, qui a pris le nom de ***Chambre Lesueur***.

A l'exception de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, nous ne trouvons pas de tableaux de Lesueur dans les galeries publiques de l'Europe; et encore, faut-il le dire, il n'est à l'Ermitage que le ***Moïse exposé sur le Nil*** qui soit digne du maître.

A l'étranger, chez les amateurs, les tableaux de ce maître sont extrêmement rares, si ce n'est pourtant en Angleterre.

***A Devonshire-House***, il y a une composition de Lesueur représentant la ***Reine de Saba devant Salomon***.

***A Corsam-House***, dans la collection de la famille Methuen, on admire le ***Pape Clément bénissant Saint-Denis***.

***A Leight Court***, chez M. P. Miles, ***la Mort de Germanicus***, riche et noble page; les figures sont demi-nature.

Enfin au ***château d'Alton Tower***, le comte Shrewsbury possède ***Jésus-Christ pleuré par les siens au pied de la Croix***, composition d'un sentiment vrai et profond.

Sont-ce là tous les tableaux sortis de la main de Lesueur? Non assurément. Florent Lecomte dans son ***Cabinet des singularités d'architecture et de peinture***, Paris, 1700, en a décrit 88, sans compter la Vie de saint Bruno, et quelques autres tableaux qui figurent au musée du Louvre. Le catalogue qu'en a dressé cet écrivain amateur a été tiré d'un manuscrit-journal des œuvres de Lesueur de 1645 à 1653, ***lequel journal***, dit Florent le Comte, ***m'a été confié par une personne de sa famille***.

Que sont devenus ces tableaux dont nous ne trouvons aucune trace?

Le musée du Louvre renferme un nombre considérable de dessins de Lesueur. En parcourant la Notice des dessins, on ne trouve à l'article Lesueur que ***quatre*** dessins, et lorsqu'on visite le grand salon destiné aux dessins de ce maître, on est surpris d'en compter jusqu'à 170!...

Les dessins de Lesueur sont tracés d'une main sûre, au crayon noir, avec des rehauts de blanc, sur papier de couleur, ou bien à la plume sur une légère teinte de lavis. Ces dessins, à l'exception de douze compositions allégoriques, sont les études de la ***Vie de saint Bruno***. Trois sont signés de la main du maître : deux avec le prénom d'Eustache précédant celui de Lesueur.

Au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris, il y a trois registres consacrés à l'œuvre gravé de Lesueur, renfermant 230 planches, y compris les répétitions. — ***La Vie de saint Bruno*** y reparaît cinq fois : Au trait, pour le musée Landon, par Normand. En taille-douce, par Chataigner et Niquet, pour le musée Filhol. Au trait, pour quelques planches seulement, par Le Bas et Guyot. Au burin, pour quelques autres, par Ingouf, Dennel et Croutelle. Vient enfin la collection publiée par Cousinet et gravée par Chauveau. Elle se compose de 22 pièces.

Nous avons à nous occuper maintenant du prix auquel se sont élevés, dans les ventes publiques, les rares tableaux de Lesueur qui y ont été offerts.

A la vente du duc de Tallard, en 1756, ***Jésus guérissant l'aveugle-né***, fut adjugé 1,820 livres.

A la vente du cabinet de M. La Live de Jully, en 1770, ***le Martyre de saint Laurent***, gravé par Audran, et que nous avons reproduit, fut vendu 7,550 liv.

Il y avait, dans la riche collection du prince de Conti, 6 Lesueur : ***l'Adoration du veau d'or***, et ***Moïse dans le buisson ardent***, atteignirent à la vente de cette galerie, en 1777, le prix de 2,300 livres. ***La Vierge en Adoration*** fut portée à 1,000 livres. ***Joseph et Putiphar*** à 401 livres, et ***Vénus endormie surprise par les Amours*** à 201 liv.

Lors de la vente du cabinet de Randon de Boisset, en 1777, il fut offert aux amateurs un tableau de Lesueur connu sous le titre : ***le Ministre d'État***, sujet allégorique gravé par Tardieu; il fut vendu 10,000 livres. Cinq esquisses terminées du plafond de l'hôtel Lambert s'élevèrent à 3,800 livres.

M. de Calonne possédait ***l'Ange quittant la famille de Tobie***, tableau de Lesueur qui avait orné le cabinet de Watelet. En 1788, à la vente du célèbre ministre, ce tableau fut adjugé pour 1,200 livres.

Lesueur ne signait pas ses tableaux. Un seul au musée, celui de ***Saint Paul à Éphèse***, porte son nom en lettres carrées. Nous avons dit que trois de ses dessins portaient sa signature; nous l'avons décalquée, et nous l'offrons à nos lecteurs, ainsi que celle apposée par lui sur les registres de l'Académie, que nous plaçons à gauche.

AD.

E Lesueur — Eustache le Sueur



*École Française.* *Histoire.*

# CHARLES LEBRUN

NÉ EN 1619 — MORT EN 1690



Le chancelier Séguier se promenant un jour dans son jardin aperçut un enfant qui dessinait avec beaucoup d'application. Il s'approcha de cet enfant et, lui trouvant de la physionomie, il prit intérêt à ses études, lui promit d'avoir soin de son avancement, et lui acheta d'avance, par manière d'encouragement, tous les dessins qu'il apporterait. Cet enfant était Charles Lebrun. Il était fils d'un sculpteur dont la famille était, dit-on, originaire de l'Écosse, qui demeurait place Maubert et qui était souvent employé à des travaux d'art dans l'hôtel Séguier. Né en 1619, à Paris, Charles Lebrun n'avait pas plus de onze ans, lorsque le chancelier le prit sous sa protection. Mais son génie naturel avait si vite grandi qu'il se trouvait en état d'entrer dans une école de peinture et d'y étonner ses maîtres. Justement Simon Vouet travaillait alors à peindre la bibliothèque de l'hôtel : le chancelier lui présenta Lebrun, qui dès lors devint un des élèves de cet atelier célèbre où se formèrent presque tous nos grands artistes du dix-septième siècle : Eustache Lesueur, Louis Testelin, Sébastien Bourdon, Lenôtre, Pierre Mignard, Alphonse Dufresnoy,

A l'âge de quinze ans, Charles Lebrun fit des ouvrages qui surprirent tous les peintres de ce temps-là. Le premier était le portrait de son aïeul, le second représentait *Hercule assommant les chevaux de Diomède*. « Il n'amusa point le public, dit de Piles, par des commencements louables qui fissent seulement présumer ce qu'il devait être un jour. Il fit comme le figuier qui, au contraire des autres arbres, commence par produire des fruits, sans les faire précéder des fleurs qui en sont les espérances. »

Fontainebleau était alors un abrégé des merveilles de l'Italie, une Rome succursale et prochaine où l'on envoyait, en attendant mieux, les jeunes écoliers jaloux de parvenir. Lebrun s'y rendit et, entre autres études, il y copia dans la perfection la *Sainte Famille* de Raphaël, celle qui fut depuis gravée par Edelinck et qui est au Louvre aujourd'hui. A son retour, il se présenta aux membres de la communauté de Saint-Luc, qui était une sorte d'académie de peinture, et il leur fit, pour son tableau de réception, un *Saint Jean jeté dans l'huile bouillante*. Déjà les sujets qui voulaient de l'énergie, de la fierté, de fortes expressions, du mouvement, étaient ceux que naturellement il préférait parce qu'il trouvait à y déployer toute la puissance de son tempérament de peintre. Cependant le chancelier qui ne perdait pas un instant de vue son protégé, sentit qu'il était temps de le faire voyager en Italie. Il l'y envoya donc avec une grosse pension, non pas en 1639, comme l'a dit de Piles, mais en 1642, puisqu'en passant à Lyon, Lebrun y rencontra le Poussin qui s'en retournait à Rome, et que ce voyage du Poussin eut lieu dans cette même année 1642.

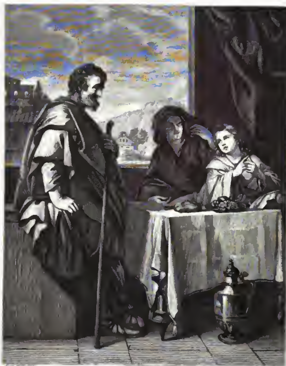
Ce fut comme une insigne faveur que Lebrun demanda des conseils au Poussin, qui, charmé de sa pénétration d'esprit, de son ardeur et de sa déférence, ne lui cacha aucun de ces secrets qu'il avait puisés dans la méditation ou que lui révélait son génie. Il s'établit ainsi, entre Lebrun et son nouveau maître, une amitié dont le disciple s'honora toute sa vie et qu'il laissait éclater en toute occasion. A Rome, Lebrun vécut sous la direction officieuse du Poussin. Il y étudia l'antique avec l'avidité d'un homme qui se proposait de peindre l'histoire. Il s'informait soigneusement des costumes et des coutumes des diverses nations, il dessinait les statues, les bas-reliefs, les médailles, et il s'attachait, sur l'avis du Poussin, dit Desportes[1], « à bien observer dans les monuments de l'antiquité, les différents usages et les habillements des anciens, leurs exercices de paix et de guerre, leurs spectacles, leurs combats, leurs triomphes, sans oublier leurs édifices et les règles de leur architecture. Enfin, il étudiait d'après le Poussin lui-même, et il fit des morceaux qui, dans une exposition publique, furent attribués à ce fameux peintre, par exemple le tableau d'*Horatius Coclès*, celui de *Mutius Scævola*, et un crucifix destiné au grand-maître de Malte. Il en envoya aussi plusieurs au chancelier, pour lui montrer en même temps et sa reconnaissance et l'usage qu'il faisait de ses bienfaits. »

Par un bonheur singulier et qui rarement nous arrive dans l'histoire de nos peintres, il vient d'être exhumé des manuscrits de la Bibliothèque, et publié dans les *Archives de l'art français*, une pièce infiniment curieuse qui est précisément une épître adressée par Lebrun à son protecteur pour lui dédier le recueil des dessins qu'il fit à Rome d'après l'antique. On peut voir aux termes de cette épître et d'après le caractère même de ces dessins — dont quelques-uns du reste sont postérieurs à son retour d'Italie — que Lebrun a mieux compris l'intérêt historique de ces sublimes sculptures que leur beauté idéale. Il semble que l'archéologue ait été en lui plus flatté que le peintre. Aussi, après avoir dessiné les statues de Cérès, les filles de Niobé, Jupiter, Esculape, les Captifs, Agrippine, Faustine, les Bergers, les Muses, les Bacchantes, il consacre toute une série de ses dessins à l'étude de la milice des anciens Romains, une autre aux cérémonies de la religion. Il copie avec l'enthousiasme d'un érudit les armures, les insignes, les drapeaux, le porte-enseigne du Labarum, le porte-enseigne de l'aigle, celui du dragon, de l'image du prince (*imaginifert*); ensuite il enregistre le costume des prêtres et des prêtresses, il dessine le sacrificateur, les victimaires, la figure des maillets dont on frappait les victimes, l'autel des parfums, l'aspergille, le chandelier, la coignée pontificale, le chapeau de flamine, enfin la forme des urnes funéraires et des tombeaux.

Ainsi armé de toutes pièces, l'ambitieux Lebrun quitte l'Italie après six ans de séjour à Rome. Génie fier, robuste et fortifié encore par l'étude, il arrive en France, ses portefeuilles pleins de dessins et la tête remplie

[1] *Vies des premiers peintres du roi*. Paris, 1752, in-12.

de souvenirs, impatient d'imposer ses talents, son savoir, son orgueil, rêvant déjà la grande existence qu'il doit mener, et l'esprit échauffé par une certaine idée, un peu factice mais héroïque, de la grandeur de l'art. En partant de Rome, Lebrun était bien sûr d'y laisser, dans la personne de Nicolas Poussin, le seul homme qui fût son maître. Il allait pourtant rencontrer à Paris un rival sérieux, capable, avec un autre caractère,



SAINTE FAMILLE.

de balancer sa réputation et sa fortune. Eustache Lesueur. Bientôt nous les verrons entrer en lutte; mais Lebrun, par son activité, son influence et l'appui des grands, n'aura pas de peine à le primer. Le premier usage qu'il fit de la protection du chancelier Séguier, fut de lui présenter une requête signée des peintres les plus célèbres du temps, afin d'obtenir un arrêt du conseil qui autorisât l'établissement d'une académie où ces maîtres ouvriraient une école publique, poseraient le modèle et, à l'instar de la communauté de Saint-Luc,

enseigneraient à la jeunesse à dessiner *d'après le naturel*. Un homme qui a bien mérité de l'histoire, Charmois, qui était le secrétaire du maréchal de Schomberg, colonel des Suisses, s'unit à Lebrun, et ensemble ils obtinrent l'arrêt du conseil, et ensemble ils fondèrent cette compagnie de sculpteurs et de peintres dont les douze premiers membres, qu'on appela les douze *anciens*, comptaient dans leurs rangs Lesueur, Sébastien Bourdon, Louis Testelin, Errard, Jacques Sarrazin, Laurent de La Hire, Michel Corneille, noms illustres déjà, parmi lesquels un seul nom brillait alors par son absence, celui de Pierre Mignard, qui par esprit de rivalité, s'était mis à la tête de la communauté de Saint-Luc. Lebrun occupa tout de suite le premier rang parmi ses confrères, et ce fut autant par le mérite de ses ouvrages que par les services qu'il venait de rendre à la naissante académie, en lui faisant accorder, en 1649, des lettres-patentes dont elle n'avait plus qu'à poursuivre l'entérinement.

Les tableaux les plus remarquables qu'il avait peints depuis son retour d'Italie, étaient le *Crucifiement de saint André*, qui fut placé à Notre-Dame, un *Frappement du rocher* et *le Serpent d'airain*, dont la seule esquisse fit beaucoup de bruit et qu'il exécuta en grand pour le réfectoire des pères de Picpus. L'éclat de son talent qui se produisait dans tous les genres, l'abondance, l'ampleur qui le distinguaient et sans doute aussi l'amitié de M. le chancelier, le désignèrent au choix du président Lambert de Thorigny quand il fit décorer le magnifique hôtel qui a conservé son nom et qui est situé à l'extrémité de l'Ile Saint-Louis, sur les deux bras de la Seine. Toutefois ce fut en concurrence avec Lesueur qu'il dut entreprendre les peintures de l'hôtel Lambert, de façon que les deux émules allaient eux-mêmes établir leur parallèle. Lebrun y représenta les travaux d'Hercule, et Lesueur l'histoire de l'Amour. Rien ne pouvait assurément mieux faire ressortir la différence de ces deux génies, que la nature même des fables qu'ils choisirent pour sujet, si ce n'est la manière dont chacun d'eux traita la sienne. Autant Lebrun était énergique, autant Lesueur était suave et tendre. L'un, tourmenté par le souvenir d'Annibal Carrache, faisait contraster les groupes, les attitudes, les membres et les draperies, étalait son savoir académique, remuait sa composition et lui imprimait, par des touches mâles et par la violence de certains tons, un aspect grandiose; l'autre, devinant Raphaël, restait simple, tranquille et doux, laissait suivre à ses lignes et à ses figures les mouvements naturels de la grâce, et recouvrant de tons attiédis ses délicates et ingénieuses pensées, leur donnait le caractère d'un rêve charmant.

Pendant que Lebrun et Lesueur peignaient les murailles de l'hôtel Lambert, la Fronde grondait dans Paris. Du haut de leur échafaud, nos peintres voyaient passer les images de la guerre civile, des bourgeois attachés à des rapières, des seigneurs en manteau court, des hallebardes; ils entendaient les cris de l'émeute, le refrain des mazarinades et le canon que faisait tirer Mademoiselle, à la Bastille. Mais le cardinal, qui avait sur les bras toute cette Fronde, trouvait cependant le loisir de s'occuper d'art, s'intéressait à la peinture, appuyait au conseil et au parlement l'académie nouvelle et acceptait d'en être nommé le protecteur. L'école fut donc inaugurée sous les auspices de Mazarin, et ce fut Lebrun qui, désigné par le sort, en fit l'ouverture et donna la première leçon publique. Il offrit en présent à l'académie un grand nombre de dessins d'après les grands maîtres, de belles sculptures, et il fit prendre à ses enseignements des formes dont la tradition s'est conservée. A partir de ce jour, Lebrun commença d'établir cette domination qui devint plus tard si absolue. Lesueur étant mort en 1655, il allait se trouver sans conteste à la tête de l'école française, et l'ambition qu'il en avait était secondée merveilleusement par sa verve étonnante et par une activité vraiment surhumaine. De toutes parts on venait à lui, et il suffisait à tout. La communauté des orfèvres lui demanda pour un des *mai* qu'elle offrait à Notre-Dame, le *Martyre de saint Étienne*, dont on peut voir dans la gravure de Gérard Audran les expressions fortes et nobles, le savant dessin. Le chancelier lui acheta une *Présentation au temple* avec l'intention d'en faire pieusement hommage aux Capucins du faubourg Saint-Jacques. Pour Saint-Paul, il peignit cette belle *Sainte Famille* connue par l'admirable estampe d'Edelinck sous le nom de *Benedicite*, où il mit un sentiment, une grâce qu'on n'eût pas attendue de lui; pour Saint-Germain-l'Auxerrois, il fit *Saint Jacques le majeur*; pour la chapelle du collége de Beauvais, il composa d'un assez grand style un *Saint Jean écrivant l'Apocalypse*, sujet qu'il a depuis imaginé autrement, mais toujours dans cette manière mâle, emphatique et sonore qui rappelait le favori de son admiration, Annibal Carrache. Un jour, Anne d'Autriche

racontait à Lebrun qu'elle avait eu un songe et qu'elle avait vu Jésus-Christ dans un désert, environné d'anges qui le servaient en l'adorant. Elle avait entendu leur voix céleste et le frôlement de leurs ailes, et du haut des cieux elle avait vu descendre des séraphins portant une couronne de fleurs au fils de l'homme, à celui qu'attendaient le calice d'amertume et les angoisses de la mort. Lebrun vit aussitôt se peindre dans son esprit ce doux songe de la reine, et revenu dans son atelier, il le traduisit sur la toile avec beaucoup d'onction, de dignité et de noblesse, un beau jet de figures et de draperies; il en fit un de ses chefs-d'œuvre, si bien que la reine, charmée de revoir le rêve de son cœur ému, envoya le tableau de Lebrun à ses chères carmélites



ENTRÉE D'ALEXANDRE DANS BABYLONE.

de la rue Saint-Jacques, et lui fit peindre encore pour l'église de ce couvent une *Madeleine chez le pharisien* et d'autres sujets pieux qui y furent placés à côté des Philippe de Champagne et des Stella.

Les tableaux de dévotion occupaient alors le pinceau de Lebrun, à ce point qu'on les croyait particulièrement adaptés à la nature de son génie. Cependant ses *Vierges* manquaient d'idéalité et de tendresse. Elles n'avaient ni la forte naïveté des madones de Stella ni la suavité un peu doucereuse des Vierges de Pierre Mignard, qui, récemment venu en France après un long séjour en Italie, faisait déjà parler de lui. Malgré la beauté régulière et convenue de leurs traits, les Vierges de Lebrun ne présentent qu'un type sans élévation: ce sont des mères qui rappellent trop le monde, et dont le visage grave et plein de sérénité n'a rien de cette expression touchante qu'aurait su rencontrer un Lesueur. Il est juste de dire que son talent n'était pas fait pour exprimer les sentiments intérieurs, profonds, qui ne se trahissent que par de fines nuances. Ce qu'il

rendait avec puissance, c'étaient les mouvements extérieurs de l'âme, si l'on peut ainsi parler, c'étaient les émotions que révèle la contraction des muscles et qui s'accusent par des gestes violents. Le calme en un mot lui convenait moins que l'action. Il le fit bien sentir dans ses peintures du séminaire Saint-Sulpice, lorsque M. Le Ragois de Bretonvilliers lui confia la décoration de la chapelle. Lebrun y représenta dans la voûte le triomphe de la Vierge. On l'y voit qui, portée sur un brillant nuage, paraît s'élever d'un air humble et majestueux, au milieu des anges, vers le père Éternel, qui lui tend les bras. Dans le bas sont groupés les pères du concile d'Éphèse et ceux de l'Église latine, caractérisés d'après leurs écrits.

« Nous écoutons avec plaisir les hommes les plus malheureux, dit l'abbé Dubos, quand ils nous entretiennent de leurs infortunes par le moyen du pinceau d'un peintre ou par les vers d'un poëte; mais comme l'observe Diogène Laerce, nous ne les écouterions qu'avec répugnance s'ils déploraient eux-mêmes leurs malheurs. » Cette belle remarque du philosophe grec, le docte abbé l'applique à un tableau célèbre de Lebrun, *le Massacre des Innocents*, que ce maître avait destiné d'abord à un chanoine pour lequel il ne l'acheva point et qu'il finit plus tard pour M. Dumetz, garde du trésor royal : « Le massacre des innocents, dit l'auteur des *Réflexions*, a dû laisser des idées bien funestes dans l'imagination de ceux qui virent réellement des soldats effrénés égorger les enfants dans le sein des mères sanglantes. Le tableau de Lebrun, où nous voyons l'imitation de cet événement tragique, nous émeut et nous attendrit sans laisser dans notre esprit aucune idée importune; il excite notre compassion sans nous affliger réellement. » Après Raphaël, qui avait peint ce massacre d'une manière si sublime, Lebrun fut bien osé de s'attaquer à un tel sujet. Il le fit du reste avec bonheur; il y déploya toute la vigueur de son génie et de son pinceau. Au lieu de ne présenter, comme le peintre d'Urbin, que l'emblème de cet horrible drame, il le conçut tel qu'il avait dû se passer dans la réalité même, faisant crier la douleur, faisant hurler la rage et le désespoir. Je crois que le Poussin n'aurait pas désavoué cette belle composition, surtout l'idée de faire écraser des enfants sous le pied des chevaux qui traînent les consuls romains : forte idée en effet, car les maîtres ont ainsi leur part du massacre qu'ils ont ordonné, et semblent, du haut de leur char, remplir comme les autres l'office de bourreaux. Il y a sans doute de la trivialité dans quelques épisodes, par exemple dans le fait du soldat qui, chargé d'enfants qu'il mène à la mort, en porte un suspendu par sa chemise et la serre entre ses dents; mais l'ensemble du tableau a de la grandeur, les fonds d'architecture sont magnifiques, et l'expression de la brutalité des soldats, de la fureur des mères, est poussée au dernier degré de l'énergie.

Avant d'être le premier peintre de Louis XIV, Lebrun s'était essayé aux décorations pompeuses dans le château de Vaux, où le surintendant des finances Fouquet avait créé une image du futur Versailles et donné l'exemple du faste au plus fastueux des rois. Le Médicis français offrit à Lebrun une pension de douze mille livres, indépendamment du prix de ses travaux, et lui fit peindre quatre plafonds : ici le *Sommeil* accompagné des songes; là le *Secret* avec ses hiéroglyphes; ensuite *l'Apothéose d'Hercule* où Lebrun sut inventer d'heureuses variantes à ses compositions de l'hôtel Lambert, enfin les *Muses* qui furent regardées comme son meilleur ouvrage en cet endroit. Restait à décorer le vestibule, et Lebrun toujours emphatique dans ses idées, se proposait d'y représenter le palais du soleil et le triomphe de Constantin après la défaite de Maxence. Le cardinal Mazarin qui venait souvent se reposer dans ce séjour délicieux de Vaux, des agitations de sa fortune, ayant vu les dessins du *Triomphe de Constantin*, invita l'artiste à peindre aussi la bataille, déjà peinte par Raphaël. Lebrun s'en défendit d'abord comme d'une immodestie; mais il finit par se rendre, et se mesurant une seconde fois avec le plus grand des maîtres, il fit les dessins de cette *Bataille* et si nous en jugeons par les belles estampes de Gérard Audran, il s'y éleva, sinon tout à fait au niveau de Raphaël, du moins à la hauteur de Jules Romain. Envoyé en Italie, les groupes d'Audran furent montrés à Pietre de Cortone qui en trouva l'invention digne de Raphaël. Ces dessins, du reste, demeurèrent à l'état de projets.

Louis XIV était jeune alors, amoureux déjà de La Vallière et déjà impatient de se montrer à elle sous les traits d'un grand roi, lorsque Nicolas Fouquet, qui avait osé croire que jamais surintendant ne connaîtrait de cruelles, voulut donner une fête à Louis XIV. Dans ce château de Vaux où il avait créé les jardins d'Armide,

faisant dessiner par Le Nôtre des bosquets mystérieux et enchantés, d'élégants parterres, des grottes, des eaux jaillissantes, tout ce que peut inventer le génie du faste secrètement conseillé par le génie de l'amour, l'infortuné surintendant se préparait à recevoir l'amant de La Vallière, à l'éblouir, à l'écraser peut-être par un luxe sans exemple. Il jeta les yeux sur Lebrun et en fit l'ordonnateur de ces fêtes galantes qu'il voulait d'une



LA MADELEINE *

grandeur babylonienne. Lebrun et Torelli imaginèrent des prodiges de magnificence. Molière y joua pour la première fois *les Fâcheux*. Ce fut Pélisson qui écrivit le prologue, ce fut Lully qui composa la musique, et l'on entendit des poètes qui s'appelaient Benserade et Lafontaine. Mais vouloir s'égaler à Louis XIV était un crime. Le soleil lança un regard à son satellite et le satellite disparut. La disgrâce de Fouquet empêcha l'exécution de la *Bataille et du Triomphe de Constantin*, mais dans ces grands sujets, ou toutes ses facultés

de peintre se développaient à l'aise, le mouvement, la force des expressions, la noblesse des pensées, la connaissance de l'antiquité, le costume, Lebrun venait de trouver la matière de ses propres triomphes.

Sur la fin de 1661, Colbert succède à Fouquet. Louis XIV gouverne, et dès lors commencent à graviter autour de lui tous les astres qui avaient brillé aux fêtes de Vaux. C'est pour lui désormais qu'on aura de la grâce, de l'esprit, de la beauté, du génie. Lebrun est mandé à Fontainebleau pour y travailler sous les yeux du roi, qui lui fait disposer un appartement à côté du sien. Chaque soir Louis XIV vient passer une heure chez son peintre, comme Philippe IV chez Velasquez. Mais quel sujet traitera Lebrun, pour occuper dignement l'attention de son visiteur?..... Apelle peindra la figure d'Alexandre. Ceux qui n'ont pas vu au Louvre *la Famille de Darius*, connaissent du moins cet admirable tableau par la gravure non moins admirable d'Edelinck. Quelle dignité dans la contenance du héros et que d'expression dans la physionomie des femmes et des enfants de Darius! La mère du roi vaincu s'est jetée aux pieds d'Ephestion, le prenant pour Alexandre; mais avertie de sa méprise, elle en demande pardon au vainqueur, qui semble lui dire : « Vous ne vous trompez pas; celui-ci est un autre moi-même. » — « Dans cette belle composition, dit Joshua Reynolds, faisant allusion à un passage du poëme de Dufresnoy, Alexandre n'est pas au milieu du tableau, et la principale lumière ne tombe pas sur lui; mais l'attention de toutes les autres figures le fait assez reconnaître et d'une manière plus convenable. La plus grande lumière tombe où il est plus nécessaire de la placer, au milieu du tableau, là où se trouve la fille de Darius. » Mais pourtant ce tableau si bien pensé ne répond pas à l'idée qu'en donne l'estampe. Lebrun n'était pas coloriste, il n'avait pas eu, suivant le mot de Piles, *la curiosité d'aller à Venise*. Au lieu de grouper les tons chauds et fiers dans la partie lumineuse du tableau, il y a mis une draperie d'un bleu froid et pâle qui alourdit l'aspect général; mais ce défaut a disparu sous l'intelligent burin d'Edelinck.

A la demande du roi, Lebrun peignit au premier coup, devant lui, la tête de la plus jeune figure de ce tableau, et il la peignit si bien que le Bernin, qui n'aimait pas Lebrun, selon le témoignage de Perrault, ne put s'empêcher d'en témoigner un jour son étonnement et de dire au roi qu'il fallait un fonds inépuisable de belles pensées et de science, pour faire aussi aisément ce qui coûtait à d'autres tant de peine. Louis XIV était ravi de Lebrun, et son contentement se traduisit en bienfaits, en faveurs de tout genre. Il nomma Lebrun son premier peintre, lui assura une pension de 12,000 livres, l'anoblit et lui donna pour armoirie *un soleil en champ d'argent* et *une fleur de lis en champ d'azur avec un timbre de face*. Il lui fit présent de son portrait enrichi de diamants, lui confia la garde des dessins et des tableaux de son cabinet, le nomma directeur de la manufacture des Gobelins, où il eut désormais son logement, et voulut que tous les ouvrages qui tiennent aux arts du dessin fussent exécutés sous sa conduite. Il en fut ainsi tant que Jean-Baptiste Colbert eut la surintendance des bâtiments. Ecrire l'histoire de Lebrun, ce serait donc écrire l'histoire des immenses travaux entrepris et menés à fin sous ce grand ministre. A partir de cette époque en effet, c'est-à-dire de 1662, peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, orfèvres, marbriers, ébénistes, tout obéit à Lebrun. Son ambitieux et infatigable génie est partout présent. Non content des travaux innombrables dont il est chargé lui-même sans en être accablé, il envahit ceux des autres; il donne ses idées à Nicolas Loir et à Noël Coypel pour la décoration de la Salle des machines, de l'Antichambre de l'appartement du roi et de la Salle des gardes aux Tuileries; il fournit le dessin des sculptures que les excellents statuaires Balthasar et Gaspard de Marsy doivent exécuter dans les lambris ou dans les jardins des maisons royales. Se souvenant que son père était sculpteur et lui avait appris dès l'enfance les rudiments de son art, il modèle de génie des figures en terre et en cire. Les bosquets, les fontaines, les vases, les modèles d'architecture feinte, il embrasse tout, il imprime son cachet sur tous les travaux. Si l'on célèbre une fête, Lebrun dessine des arcs de triomphe, comme celui qui fut élevé place Dauphine lors du mariage du roi; il y arrange avec sa magnificence ordinaire des figures symboliques, de riches ornements et fait graver ces dessins par Chauveau et Lepautre. Si l'on parle d'ériger des fontaines sur les places de Paris, c'est encore Lebrun qui en invente le monument et fait graver ses inventions par Châtillon. A l'Academie, il dispose des plus habiles graveurs du monde, de Sébastien Leclerc, d'Edelinck, des Picart, des Poilly, des Audran, et ne se bornant pas à leur voir reproduire sur le cuivre ses



PASSAGE DU GRANIQUE.

vastes compositions, il a gravé lui-même à l'eau forte *les Quatre parties du jour*. Aux Gobelins, il surveille et dirige les tapisseries qui répètent ses héroïques tableaux et qui doivent orner les murailles de nos palais ou être envoyées à l'évêque de Liége pour y faire l'admiration de ces mêmes étrangers qui avaient inventé les tapisseries de Flandre. Meubles incrustés, pièces d'orfévrerie, tables de mosaïque, girandoles, torchères, candélabres, tout se fait selon son goût et sur ses crayons, tout, dis-je, jusqu'à la menuiserie des panneaux, jusqu'à ces opulentes serrures qui deviennent des objets d'art, et dont Montespan aura la clé.

On demeure effrayé, vraiment, quand on songe à la prodigieuse diversité des travaux de Lebrun. Il n'y a guère de son temps que deux hommes qui lui soient comparables sous le rapport de la capacité du cerveau : Colbert dans l'administration de la France, Louis XIV dans son métier de roi. Et pour être juste, il faut dire que, par un heureux emploi de son influence, Lebrun fit tolérer son intolérable despotisme. Ce fut sur ses mémoires que l'on fonda l'Académie de France, à Rome, en 1666. On fit l'acquisition d'un palais dans le quartier d'Argentina et l'on décida que les jeunes gens qui seraient envoyés en Italie pour étudier les arts, seraient logés et entretenus dans ce palais, qu'ils y trouveraient des modèles, un directeur, une pension. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner jusqu'à quel point l'école française a tiré profit de cette noble et généreuse pensée; il est certain qu'il y avait de l'honneur à la concevoir et que cet honneur revient à Lebrun.

Colbert s'étant rendu un jour à l'Académie — c'était en 1667; elle occupait alors l'hôtel Brion au Palais-Royal, — prononça une allocution, concertée sans doute avec Lebrun, à l'occasion des prix que l'on distribuait ce jour-là; il parla de l'utilité des conférences académiques et en traça même le plan, que la compagnie s'empressa d'adopter. Il fut résolu qu'on s'assemblerait le premier samedi de chaque mois dans le cabinet des tableaux du roi; que le chancelier et les recteurs feraient chacun à leur tour des remarques sur le tableau qu'ils auraient choisi. Lebrun, comme chancelier, ouvrit ces conférences le 7 mai 1667 par un discours sur le *Saint Michel* de Raphaël. Il fit ressortir les beaux contours, la suprême élégance de cette figure, le contraste que présente un visage de front avec une poitrine de profil, le mouvement des bras opposé à celui des jambes, et comment le peintre avait mêlé beaucoup de douceur à la fierté de l'archange et conservé à ses traits la sérénité d'un esprit céleste qui écrase dédaigneusement son ennemi, en le touchant à peine du bout de son pied, par la seule et invisible puissance de Dieu. D'excellentes observations marquèrent de ces conférences, où Philippe de Champagne, Van Obstal, Nicolas Mignard, Nocret, Sébastien Bourdon parlèrent successivement des lois de la couleur, de la sublimité du *Laocoon* antique, des reflets, du *costume*, de l'ordonnance et de l'effet, du clair-obscur.

Exercer une domination superbe sur les artistes ne suffisait pas à l'orgueil de Lebrun; il voulut régenter l'art lui-même. Applaudi, comme il l'était toujours à l'Académie, pour avoir lu un mémoire sur la manière d'exprimer les diverses passions, il fut invité par le surintendant à imprimer un livre sur ce sujet et à faire graver les figures démonstratives qu'il en avait dessinées de sa main. Lebrun fit ce livre, qu'on a publié après sa mort, et Bernard Picart exécuta, de son burin net et souple, les petites gravures qui accompagnèrent cette édition originale[1]. Malheureusement une sorte de prétention à la science vint gâter ce qu'il y aurait eu d'intéressant dans les observations d'un artiste guidé par ses impressions : « Les anciens philosophes, dit « Lebrun, ayant donné deux appétits à la partie sensitive de l'âme, dans l'appétit concupiscible logent les « passions simples et dans l'appétit irascible les plus farouches et celles qui sont composées, car ils veulent « que l'amour, la haine, le désir, la joie, la tristesse soient enfermés dans le premier, et que la crainte, la « hardiesse, l'espérance, le désespoir, la colère, la peur résident dans l'autre. » Cette division de l'âme en deux compartiments qui renferment deux *appétits*, dont l'un est *irascible*, ressemble quelque peu à du galimatias simple, car je suppose que l'auteur s'est compris lui-même. Il est vrai que devenant plus clair, il définit une à une les passions de l'âme, et ces définitions ont du moins cela d'excellent qu'il est impossible d'y contredire. La joie est une *agréable émotion de l'âme*, et la tristesse une langueur *désagréable*..... sans

[1] *Conference de M. Lebrun, premier peintre du Roy de France, chancelier et directeur de l'Academie de peinture et sculpture, sur l'expression générale et particulière, enrichie de figures.* Amsterdam, 1698, in-12.

aucun doute; mais comment faudra-t-il exprimer ces émotions? Le peintre en donne à la fois le précepte et l'exemple. Le Rire, la Joie, la Colère, le Désespoir sont jetés dans un moule inaltérable que devront adopter désormais tous les peintres d'*expression*, et en regard de la grimace stéréotypée du graveur, le texte nous apprend que le Rire entr'ouvre la bouche et montre les dents; que le Désespoir écume, se mord les lèvres,



L'AMOUR FINI

qu'il a la prunelle égarée, l'œil plein de sang, les paupières livides, enfin que la joie se doit exprimer par un sourcil sans mouvement, un front serein, une bouche aux coins relevés..... Était-ce bien la peine d'être le premier peintre du roi, pour mettre au jour des vérités de cette force?

Il y avait mieux à dire sur la physionomie humaine dans sa ressemblance plus ou moins éloignée avec celle des animaux. Lebrun tint là-dessus des conférences et dut composer un ouvrage dont le manuscrit s'est perdu, mais dont les observations principales nous ont été conservées par un élève de Lebrun, Nivelon, qui

les a, dit-il, recueillies dans les conversations de son maître[1]. La base de ce système, dans lequel la vérité est si près de l'erreur et dont la pensée remonte à Aristote, c'est que : « s'il arrive qu'un homme ait une partie « du corps semblable à celle d'une bête, il faut de cette partie tirer des conjectures de ses inclinations, ce « que l'on appelle physionomie. » Par exemple, si un homme a le nez semblable au bec d'un perroquet, on peut dire que ce nez est de très-mauvais augure. L'auteur croit aussi être assuré que la ligne qui part du coin extérieur de l'œil, côtoie la paupière supérieure et se prolonge jusqu'au front, révèle, si elle monte, la sagacité de l'homme ou de l'animal, annonce sa mansuétude si elle est horizontale, et trahit son avilissement si elle incline sur le nez. Cela posé, il est évident, toujours suivant Lebrun, que le comble du malheur est réservé à celui qui réunirait à un signe aussi funeste, l'inclinaison de la ligne, un nez terminé en bec de corbeau! Un tel homme serait condamné sans ressource, avec toute sa postérité..... L'espace nous manque pour analyser un système dont quelques aperçus, d'ailleurs, ne manquent pas d'intérêt. Il nous suffira de dire que, mieux guidé par le coup d'œil de l'artiste que par le compas du géomètre, Lebrun regardait les têtes de Néron et d'Antonin comme les types les plus parfaits du vice et de la vertu.

La cour de Louis XIV avait été enchantée, après lui, du tableau de *la Famille de Darius*. Elle semblait admirer le roi de Macédoine par allusion au roi de France. Lebrun se proposa de peindre les *Batailles d'Alexandre*, et une telle entreprise était la vocation même de son génie. Il s'y prépara par ces grands dessins à la pierre noire, d'un caractère mâle, d'une touche expressive et ressentie, qui pour la plupart sont conservés au Louvre. Il se livra aux études les plus sévères touchant le *costume*, et poussa le scrupule jusqu'à faire dessiner à Alep des chevaux de Perse, dont le corsage est différent de celui des chevaux grecs, afin qu'on pût distinguer dans ses tableaux les Indiens et les Persans d'avec les soldats macédoniens. S'étant trompé, dans *la Famille de Darius*, sur la tête d'Alexandre, qu'il avait dessinée d'après une médaille de Minerve, il en prit l'idée d'après un buste en albâtre oriental, rapporté d'Alexandrie, qui ornait un des bosquets de Versailles. Mais l'érudition n'était qu'un mérite accessoire et surabondant, ici, car c'étaient, il faut l'avouer, d'héroïques tableaux que ces *Batailles d'Alexandre*, compositions mouvementées, entraînantes, où guerriers, éléphants et chevaux se ruent dans une mêlée épouvantable, plus frémissante encore sur la toile de Lebrun que sur le papier de Quinte-Curce. Le héros de ces antiques drames s'y montre sous des faces diverses, et, comme dit Montaigne, il paraît illustre par plus d'un visage. Ici, c'est *le Passage du Granique*. Alexandre a traversé le fleuve, et tandis qu'une partie de ses escadrons à la nage s'attarde dans les flots, tandis que de robustes cavaliers se cramponnent aux troncs d'arbre du rivage ou se tiennent l'un l'autre à bras le corps, pour résister à l'impétuosité du courant et vaincre les dangers de l'abordage, il fond sur les Perses l'épée à la main, sans regarder autour de lui, sans remarquer qu'un des siens, Clitus, lui sauve la vie, se désignant au péril par son panache et tout entier à l'ardeur de son jeune courage. Il est des moments où les grands chefs eux-mêmes, oubliant la dignité de leur personnage, se laissent emporter à l'action comme de simples soldats. Là, c'est la *Bataille d'Arbelles*. Par une inspiration qui touche au sublime, Lebrun représente un aigle qui plane sur la tête d'Alexandre, mêlant ainsi le merveilleux aux palpitantes réalités du combat, mais avec tant d'à-propos qu'il semble raconter seulement un trait d'histoire, devenu vraisemblable à l'aspect de ces batailles homériques. Plus loin, c'est *la Défaite de Porus*. Alexandre a franchi l'Indus; il va passer l'Hydaspe. Il rencontre, sur les bords de ce fleuve, Porus qui lui fait tête avec 85 éléphants, 300 chariots et 36,000 hommes. Le choc fut terrible, et Lebrun l'a peint en maître. Les phalanges macédoniennes mises en désordre par des éléphants furieux, écrasées de pierres, assaillies d'une nuée de traits que les Indiens leur lancent du haut des tours portées par les éléphants, ces luttes corps à corps, ces cavaliers bondissants qui des pieds à la tête sont couverts d'une armure écaillée comme des reptiles, tout cela est senti et mis en mouvement avec une sorte de poésie farouche mais relevée, dont il n'y a peut-être pas d'autre exemple dans la peinture. C'est bien là ce qu'on appelle la guerre et la gloire! A voir ces captifs garrottés

[1] Voyez la *Dissertation sur un Traité de Charles Lebrun, concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux*... *Paris, à la chalcographie du Musée Napoléon*, 1805.

qu'on tient par les cheveux, qu'on traîne attachés à la queue des bêtes, ces blessés qu'on achève à coups de massue, ces vaincus qu'on insulte, ces prisonniers dont on fait des victimes, ces chevaux enfin qui se mordent entre eux, ajoutant leur rage animale à celle des combattants, on est saisi d'horreur.... Mais quand on a parcouru ce champ de bataille jonché de mourants, de chevaux renversés, d'éléphants abattus et percés de coups, de cadavres foulés aux pieds, on aime à reposer sa vue sur la belle figure d'Alexandre, qui, seul au milieu de tant de férocité, conserve cette fois la sérénité d'un héros, l'attitude et la générosité d'un grand homme. Je reconnais là l'élève d'Aristote, le conquérant qui respecta la maison de Pindare au sac de Thèbes :



PRISE DE TOURNAY.

« Comment voulez-vous être traité? demande Alexandre à Porus. — En roi, » dit le barbare, et si par cette fière réponse, le vaincu s'égale au vainqueur, il me paraît aussi que le peintre s'est élevé un instant à la hauteur de l'un et de l'autre.

On peut voir ici quel rôle joue le costume en peinture, je veux dire la connaissance des usages, des vêtements, des armures, quelle couleur antique donnent aux Batailles de Lebrun ces hastes, ces carquois, ces boucliers à tête de Méduse, ces enseignes de dragons qu'il avait autrefois dessinés à Rome avec tant de soin, ces casques qui prennent la forme d'une tête de lion, qui s'ouvrent en gueule de loup et dont le cimier porte tantôt sur un aigle, tantôt sur un chat-huant aux ailes étendues, tantôt sur la figure de Pégase, que le peintre a placé, comme le symbole du génie, sous le panache d'Alexandre.

Le chancelier Séguier étant mort en 1672, l'Académie de peinture dont il avait été le protecteur, après Mazarin, voulut donner une éclatante marque de ses regrets : elle résolut de lui faire célébrer à l'Oratoire de la rue Saint-Honoré un service solennel, et ce fut naturellement Lebrun qui avait été l'ami de Séguier.

qu'on chargea de la décoration de l'église et du catafalque. Lebrun y déploya une pompe tout à fait extraordinaire; il y prodigua les ornements symboliques, les allégories, les emblèmes, les lumières. L'estampe de Sébastien Leclerc, qui fut son morceau de réception à l'Académie, nous a conservé les dessins de cette cérémonie éblouissante. Mais, d'une plume non moins vive que le burin de Leclerc, madame de Sévigné nous l'a décrite dans une de ses lettres. (*Lettres de M*me *de Sévigné*, édition Montmerqué; Paris, 1820.)

Un livre entier suffirait à peine pour tracer une analyse, même rapide, de tous les ouvrages de Lebrun; chose étrange, nous craindrions de fatiguer le lecteur par la simple énumération de travaux qui, cependant, ne fatiguèrent point l'artiste chargé de les concevoir et de les accomplir. Heureusement pour sa mémoire et pour notre curiosité, les premiers graveurs du monde furent employés durant trente ans à buriner ses moindres dessins. Je ne parle pas des éditions de luxe qu'il enrichissait de figures, telles que le *Manuel d'Epictète*, le *Pastor fido* de Guarini, *l'Aveugle de Smyrne*, *l'Itinéraire* de Loménie de Brienne, la *Marianne*, la *Comédie des Tuileries*. Racine pour ses pièces, Benserade pour son édition des *Métamorphoses*, lui demandaient des compositions qui servaient en quelque sorte de délassement à sa main puissante. Toutefois il se trouvait, je crois, plus à l'aise en présence des grandes machines, qu'il traitait, du reste, en renouvelant toujours les mêmes pensées, en retournant de cent et de cent manières sa mythologie interminable, ses éternelles allégories, soit qu'il eût à décorer le pavillon de l'Aurore au château de Sceaux, chez Colbert, soit qu'il peignît à l'hôtel de Bouillon, dans un plafond (qui n'existe plus), l'histoire de Pandore, ou à l'hôtel d'Aumont, la déification de Romulus. Depuis deux ans que la galerie d'Apollon, au Louvre, a été restaurée avec tant de splendeur sous la direction de M. Duban, par le pinceau de nos plus habiles décorateurs, de nos plus brillants artistes, on peut jouir d'un des beaux ouvrages de Lebrun, car à l'exception du plafond central, où il devait peindre le triomphe d'Apollon, dieu du jour, c'était lui, Lebrun, qui avait exécuté de sa main ou dessiné les onze compartiments octogones, ovales, oblongs ou échancrés de la voûte, dans lesquels furent représenté les *Saisons*, les *Quatre parties du jour*, le *Réveil des eaux* ou le *Triomphe de Neptune et d'Amphitrite*, le *Réveil de la terre*; c'était lui qui avait imposé à Girardon, Regnauldin, Balthasar et Gaspard de Marsy, les figures qui soutiennent les encadrements, lui qui avait inventé les génies qui portent des guirlandes, les cariatides terminées en gaîne, les faunes, les termes, les tritons, les muses, et les médaillons en camaïeu, et les vases de fleurs en demi-relief, et les ornements des trumeaux, enfin ce merveilleux ensemble qui n'a de comparable en France, en Europe même, que la galerie de Versailles.

Versailles! Le nom de Lebrun y est écrit en caractères ineffaçables. Du jour où Louis XIV, lassé de Paris, résolut de faire à son usage d'un simple rendez-vous de chasse, le plus magnifique palais de l'univers, il se trouva des hommes qui semblaient nés tout exprès pour réaliser le roman de sa fantaisie. Mansard bâtira le palais, Lenôtre dessinera les jardins, Lebrun sera chargé de la décoration et des peintures, et jamais artistes ne s'accordèrent mieux pour donner à leurs œuvres ce caractère d'emphase héroïque qui était dans la pensée du maître. Noël Coypel, Claude Audran, Houasse, François Verdier, Jouvenet, Lafosse travaillant à Versailles sous sa direction, Lebrun se réserva plus spécialement les Salons de la guerre et de la paix, l'Escalier des ambassadeurs et la grande Galerie. Avec sa somptuosité ordinaire, il représenta dans l'escalier, des tapisseries feintes d'or avec ornements arabesques, auxquelles paraissent attachés quatre tableaux de Van der Meulen, les *Siéges* de Valenciennes, de Cambrai, de Saint-Omer et *la Bataille de Cassel*. Auprès des quatre portes de l'appartement du roi, le peintre figura quatre galeries percées, terminées par des balustrades couvertes de riches tapis; on y voyait se presser les habitants des quatre parties du monde, étonnés de la magnificence du palais. Ces peintures étaient à fresques; elles n'existent plus que dans les belles estampes du temps. Dans la galerie, partagée en neuf grands tableaux et dix-huit petits, accompagnés d'architecture feinte et de termes en bronze doré, Lebrun a peint à l'huile sur toile marouflée, l'histoire allégorique de Louis XIV depuis la paix des Pyrénées jusqu'à celle de Nimègue. Quelques-uns de ces tableaux imitent des bas-reliefs en lapis. Les génies sont occupés à décorer ce lieu superbe de tapis et de fleurs.

Lebrun employa quatorze ans à conduire et à terminer ces travaux immenses dont nous ne pouvons qu'effleurer ici la description. Pour connaître en détail ce palais de fées où l'on rencontre à chaque pas

la trace de cet homme infatigable, il faudrait des années. Lui, du reste, il ne vécut guère que pour son art. Marié à Suzanne Butay, il n'en eut point d'enfants et ne fut pas distrait par les devoirs de famille du soin de sa gloire. On eut pu croire qu'un artiste envahi à ce point par l'ambition, par l'orgueil, serait inaccessible au sentiment délicat de l'amour. Lebrun en ressentit pourtant les atteintes pour la femme du célèbre graveur Israël Sylvestre. Cette femme aimée mourut avant celui qui l'aimait, et Lebrun, mieux inspiré par la passion qu'il ne le fut jamais par la science, peignit sur un marbre noir la tête mourante de Suzanne, dans laquelle il exprima d'une façon admirable toutes les angoisses de son propre cœur. Ce morceau fameux fut peint pour l'église Saint-Germain-l'Auxerrois où la morte était inhumée.

Colbert mourut aussi avant Lebrun, et dès ce jour l'étoile du peintre commença de pâlir. Le nouveau surintendant Louvois qui n'aimait ni Colbert ni ses créatures, prit le parti de Mignard qui était l'artiste préféré des dames de la cour et le rival qui avait juré de supplanter Lebrun. Sur la fin, Louis XIV était le seul à peu près qui soutînt son premier peintre. Celui-ci, du reste, était arrivé au sommet de la puissance. Il avait mené, comme Rubens, une existence de grand seigneur. L'Académie romaine de Saint-Luc, par une faveur insolite, l'avait nommé son prince et l'avait maintenu dans cette dignité deux années de suite. L'Académie royale de peinture avec laquelle il fut quelque temps brouillé à l'occasion de certains démêlés avec Errard, lui députa deux de ses membres pour le prier de reprendre sa place de chancelier. Il avait donc été le souverain, le Louis XIV de l'art. Découragé par l'attitude de Louvois, Lebrun ne peignit plus dans ses dernières années que des sujets de dévotion, sujets qui lui convenaient cependant beaucoup moins que *le Combat des Centaures*, par exemple, ou *la Mort de Méléagre*. En 1685, il fit une *Élévation de croix* que le roi trouvait si belle qu'il affecta de quitter le conseil pour l'aller voir. Et comme sa cousine, Mademoiselle, passait rapidement, il la retint devant le tableau et voulut qu'elle admirât avec tout le monde. Il dit ensuite qu'on attendait toujours la mort d'un peintre pour rendre justice à son génie, et il ajouta aussitôt, en se tournant vers Lebrun : « Ne vous pressez pourtant pas de mourir. »

Lebrun vécut encore cinq ans. Il ne cessa de peindre jusqu'à sa mort, arrivée aux Gobelins le 12 février 1690. Il fut enterré à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, et sa veuve lui éleva un mausolée dans la même chapelle où il avait érigé un tombeau de marbre à sa mère. On plaça sur le mausolée son buste, de la main de Coysevox. Ses héritiers furent son neveu Lebrun, auditeur des comptes, une nièce qu'il avait mariée au peintre Van der Meulen, et une proche parente de sa femme, qui épousa le peintre François Verdier. Exalté pendant sa vie, déprécié après sa mort, Charles Lebrun est un de nos trois plus grands artistes. Il représente en peinture le grand siècle, et l'on peut dire qu'il aimait à peindre tout ce que Louis XIV aimait à voir. Bien qu'il ait abusé de l'allégorie, ses inventions sont nobles, ses ordonnances ont de la grandeur, et il est, sous le rapport de la composition, un des plus habiles peintres du monde. Son dessin, dans le goût de Carrache, est ample, ferme, mais d'une correction un peu banale, qui manque de variété, d'élégance et d'imprévu. Ses figures, courtes, tirent de ce défaut même leur caractère mâle et fier. Sa couleur, quelquefois belle par une heureuse rencontre, se compose ordinairement de teintes générales sans choix et sans finesse, qui ne sont ni assez rompues ni suffisamment reflétées par les tons voisins. C'est pour cela que les gravures d'Audran et d'Edelinck, d'après Lebrun, paraissent supérieures à ses tableaux. L'expression, chez lui, était énergique, plutôt savante, il est vrai, que sentie; aussi est-il bien rare que Lebrun soit ému et touchant comme Lesueur, profond comme Poussin. Mais il frappe, il étonne. A la vue de ses *Batailles* épiques, de ses *Triomphes*, de ses décorations babyloniennes, de ses héros, qui toujours s'appellent Alexandre, soit qu'ils traversent le Granique, soit qu'ils passent le Rhin, on se sent grandir comme si l'on entendait les fanfares du camp de Turenne ou la grande parole de Bossuet, comme si l'on se promenait sous ces bosquets majestueux de Le Nôtre, qui ne sont plus à hauteur d'homme.

CHARLES BLANC.

Indépendamment des ouvrages dont nous avons parlé, Lebrun a fait un *Livre de pourtroicture pour ceux qui commencent à dessiner.*

Ce peintre a gravé à l'eau forte, dans le goût d'Audran, avec des tailles croisées en losanges et empâtées de points. Sa pointe ne manque pas d'esprit, et ses pièces ont de l'effet. En voici la description, d'après de M. Robert Dumesnil.

1. *L'Enfant Jesus.* Il est vu de trois quarts et tourné vers la droite, une main appuyée sur une éponge, de l'autre donnant la bénédiction. Les premières épreuves sont avant les mots, à gauche, *Lebrun in fe.*, et à droite, *Ciartres exc.*

2. *Le Petit saint Jean.* Il est vu de trois quarts, assis sur une butte, son bras est posé sur le cou d'un agneau qu'il caresse de ses deux mains. Dans la marge, au milieu, SAINT JEAN; à gauche, *Lebrun in f.*, et à droite, *Ciartres exc.*

3. *Saint Charles.* C'est une pièce ovale. Lebrun l'a gravée d'après le dessin de son frère Gabriel, selon Heinecke. Elle ne se trouve pas au cabinet des estampes, et M. R. Dumesnil, qui ne l'a point vue, se contente de la mentionner.

4.-7. *Les Quatre parties du jour. L'Aurore*, un satyre, une bacchante et un enfant. Le satyre, assis à droite, vu de profil, regarde du côté d'un vase et de quelques arbres entre lesquels on aperçoit la tête d'un âne. L'enfant est couché sur la bacchante et dort. Au ciel, au haut de la gauche, AURORA.

5. *Le Midi.* En avant d'une tente jetée sur un gros arbre, le satyre fait boire l'enfant dans une écuelle; la bacchante presse sur l'enfant une grappe de raisin; au fond de la droite, un chêne; au haut de la droite, MERIDIES.

*Le Soir.* A gauche, tout près d'un gros chêne, la bacchante attache des festons sur un monument; le satyre, assis, tient l'enfant entre ses jambes; au haut de la droite, VESPERA.

*La Nuit.* Au milieu de l'estampe, le satyre, la bacchante et l'enfant sommeillent à l'entrée d'une forêt en avant d'un foyer allumé sur un autel; au haut de la droite, NOX.

Les dessins de Lebrun sont à la pierre noire ou à la sanguine sans lavis, lachés légèrement avec du blanc de craie quelquefois soutenus par un lavis d'encre ou de bistre.

Le MUSÉE DU LOUVRE possède un grand nombre de tableaux de Lebrun dont les plus remarquables sont les *Batailles d'Alexandre*, qui sont aujourd'hui placées dans l'ancienne salle du Conseil d'État, et *la Famille de Darius.*

Des chefs-d'œuvre de gravure ont été faits d'après Lebrun: les *Batailles d'Alexandre*, par Audran; *la Famille de Darius*, par Edelinck; *le Pomponne*, par Nanteuil.

On trouve peu de Lebrun dans les Galeries étrangères. Il y en a un à DRESDE, un à MUNICH; à la Galerie de FLORENCE on a son portrait par lui-même.

VENTE JULLIENNE, 1765. Une très-belle esquisse du plafond de la chapelle du séminaire Saint-Sulpice, représentant *l'Assomption de la Vierge* (toile de 4 pieds 9 pouces sur 2 pieds 3 pouces). 405 livres.

VENTE LALIVE, 1770. *Le Sacrifice de Jephte.* C'est le moment où Jephté va donner le coup de la mort à sa fille. 652 liv.

VENTE CONTI, 1777. *Vénus qui coupe les ailes à l'Amour* (composition de cinq figures). 3,003 liv. — *Notre-Seigneur allant au Calvaire.* 480 liv.

VENTE MENARS, 1781. *Un enfant assis, tenant une guirlande de fruits.* Étude pour l'escalier des Ambassadeurs à Versailles, qui a été détruit (toile de 26 pouces sur 21). 158 fr. Deux autres morceaux du même escalier; ils représentent un buste d'officier hollandais, et un autre dans le costume espagnol. 600 fr.

VENTE DENON, 1826. *Le Christ descendu de la croix*, entouré des saintes femmes; la sainte Vierge à genoux, les yeux levés au ciel. 5,000 fr.

VENTE CARDINAL FESCH, 1845. *Méléagre et Atalante.* 31 scudi. *La Chaste Suzanne.* 92 scudi (environ 500 francs). *Le Sacrifice de Jephté.* 40 scudi.

Monseigneur

Il est tres necessaire pour ~~[illegible]~~ les
ouvrages du dedans des tuilleries quil
vous plaise de donner ~~un~~ quart d'heure
d'audiance ainsi Monseigneur si vous
agréez que j'aille a Saint germain
pour ~~cela~~ j'iray sitost que vous me le
permettrez j'attends vos commandements
et suis

Monseigneur

Vostre tres humble et tres
obeisant serviteur

LeBrun

Paris ce 24me
May 1666

Impr. Bénard et C.ie, rue Damiette, 2



*École Française.* *Architecture, Paysage.*

# PIERRE PATEL (LE PÈRE)

NÉ VERS 16[illegible] — MORT EN .....



Les biographes ont commis toute sorte de méprises et de confusions au sujet des deux Patel. Les uns ont pris le fils pour le père; les autres ont vanté comme étant du *bon* Patel, qui était le père, les ouvrages du fils, qui n'était pas le *bon*. Tous enfin sont tombés en contradiction avec eux-mêmes, ou ont fait erreur. La question peut toutefois s'établir assez clairement. Il y a eu deux Patel. Le premier fut contemporain de La Hyre, de Lebrun, de Lesueur, et sortait, suivant toute apparence, de l'école de Vouet. Il est constant qu'il fut employé à la décoration de l'hôtel Lambert en même temps que Lesueur et qu'il peignit dans les trumeaux, en concurrence avec Herman d'Italie, des paysages ornés d'architecture. D'Argenville, qui est un écrivain sérieux et qui avait pu connaître Bernard Patel, le fils, affirme que Pierre Patel mit la main dans les tableaux de Lesueur. Nous-même nous avons eu occasion de remarquer que dans la suite des *Muses*, les fonds de paysage paraissaient être de la touche de Patel. Il est également certain que ce peintre fut associé à Romanelli pour décorer au Louvre

l'appartement d'Anne d'Autriche. Il n'est donc pas possible que Patel le père soit né en 1631, comme le disent plusieurs écrivains, puisqu'il serait né au moment même de la mort de Lesueur ; et il faut absolument remonter au moins jusqu'en 1620 pour donner une date vraisemblable à la naissance d'un artiste qui fut le contemporain du peintre des *Muses* et le décorateur de l'hôtel Lambert. Deperthes, dans l'*Histoire de l'art du paysage*, adopte cette date de 1620, qui évidemment est la bonne, et M. Robert Dumesnil[1], en se rangeant à cette opinion, eût été dispensé de dire que, si Patel a peint le paysage dans les tableaux de Lesueur, « cela ne peut s'entendre que d'un homonyme dont il est étonnant que l'histoire ne nous ait pas conservé le souvenir. »

Patel fut un de ces artistes qui, au lieu de recevoir leur impression directement de la nature, la reçoivent d'un maître. Il prit pour modèle Claude Lorrain et lui ressembla par toutes les qualités qui distinguent ce grand peintre, l'éclat de la lumière, la noblesse des sites, l'architecture, mais de cette ressemblance éloignée qui inspire le regret de l'original. Patel est une manière de Claude, moins l'émotion, moins le génie. Si l'art du paysagiste ne consistait que dans la science de l'arrangement, dans le choix des points de vue, dans la bonne exécution des feuillés, des ciels et des terrains, Patel serait assurément un peintre de premier ordre; mais tout cela ne suffit point pour marcher l'égal des grands maîtres : il y faut encore l'accent d'une personnalité forte, l'empreinte d'un caractère; il faut, dans la représentation de la nature, avoir compromis son cœur. Pierre Patel ne fut qu'un très-habile metteur en œuvre de tous les éléments qui composent le paysage héroïque; seulement il ne le vit qu'à travers l'âme et les yeux d'un autre.

En dehors de ce génie intransmissible qui fit inventer à Nicolas Poussin ses campagnes historiques et à Claude ses paysages arcadiens, Patel se distingue de ces illustres devanciers par l'importance capitale qu'il donne à l'architecture dans ses compositions, d'ailleurs si élégantes et d'un si grand goût. Chez lui, les fabriques semblent être le sujet principal du tableau, et les grâces de la nature ne servent qu'à encadrer l'œuvre de l'homme. Il n'est pas un paysage de lui qui ne soit plein de temples en ruines et de ruines en fleurs; les tilleuls ou les marronniers aux formes arrondies viennent comme tout exprès opposer la douceur de leur mouvement aux lignes droites des pilastres tronqués ou s'harmoniser avec la courbe charmante des volutes de l'ordre ionique. Un obélisque dégradé par le temps s'élève au milieu de la campagne comme le héros du paysage et prête à la nature environnante la poésie un peu banale des grands souvenirs : « Jamais, dit Deperthes, dans l'*Histoire de l'art du paysage*, aucun peintre ne l'a surpassé dans l'art de dessiner des édifices antiques avec cette précision qui fait ressortir la légèreté des frises, des profils, des moindres moulures. Aucun n'a su mieux que lui exprimer la finesse des tons de la pierre, ainsi que la variété de leurs nuances et de leurs semi-teintes; faire contraster aussi heureusement le jet élancé et perpendiculaire de leurs colonnades avec le mouvement d'ondulation horizontale des arbres qui les avoisinent, enfin maintenir une harmonie parfaite entre le coloris briqueté des massifs de construction et la verdure des rameaux qui se balancent au-dessus des entablements ou qui se projettent à travers le cintre des arcades. »

Il est d'autant plus utile que Patel figure dans cette galerie de l'*Histoire des peintres*, que la rareté de ses ouvrages finirait peut-être par le faire oublier. Destinés à la décoration des murailles du Louvre, des riches panneaux de l'hôtel Lambert et d'autres résidences seigneuriales, les nobles paysages de Patel le père ont pour la plupart disparu, par suite des changements d'appropriation et des fortunes diverses qu'ont subis ces magnifiques demeures. Autrefois les amateurs célèbres, Blondel de Gagny, Julienne, La Live, Randon de Boisset, le prince de Conti avaient tous des Patel dans leurs collections, surtout des gouaches, genre de peinture où ce maître excellait. Que sont devenus ces ouvrages, que depuis si longtemps on ne voit plus ou presque plus reparaître dans les ventes publiques? Une grande partie est passée en Angleterre, où l'on adore le soleil de Claude Lorrain, où l'on admire tous les satellites de cet astre de la peinture. En France, il est fort rare de rencontrer des Patel dans les galeries privées; à Paris du moins il n'en existe, à notre connaissance, que dans la galerie, si riche et si artistement composée, de M. de Pourtalès-Gorgier, rue Tronchet. Nous avons vu là un petit paysage de Patel, plein de lumière, fin et blond, légèrement touché et très-fini, qui, placé à quelques pas

[1] Voyez *le Peintre-Graveur français*, tome II, page 140.

d'un Claude Lorrain des plus merveilleux, semblait être une répétition en miniature de ce chef-d'œuvre et s'illuminait, pour ainsi dire, d'une réverbération du soleil de Claude. Notre musée du Louvre, où abondent les peintures de Vouet, de La Hyre, de Lesueur et des autres contemporains de Patel, ne compte qu'un seul ouvrage de ce paysagiste. C'est une campagne choisie, ornée de figures, et que traverse un fleuve dont le



MOISE EXPOSÉ SUR LES EAUX.

cours est interrompu par une chute d'eau; sur le devant s'élèvent les ruines d'un temple de l'ordre corinthien. Le talent de la composition y est poussé à ses dernières limites, et il n'est pas jusqu'à la forme ovale en travers de cet auguste paysage qui ne trahisse un peintre constamment et trop préoccupé, sans doute, de l'ordonnance pittoresque, du balancement des lignes et de leur élégance. Mais, il faut le dire, cette noblesse préméditée a quelque chose de froid, sans parler même du ton général qui est à la fois lumineux et sans chaleur. On croit sentir que ces paysages sont arrangés dans le silence de l'atelier avec des lambeaux de souvenirs habilement liés ensemble, en l'absence d'une inspiration personnelle et de cet enthousiasme

créateur qui, échauffant l'imagination d'un peintre d'élite, le transporte au sein de la nature des temps héroïques, et fait sortir de la poésie de son âme une œuvre toute composée, toute éclairée, empreinte enfin d'une puissante unité.

A ce compte, rien ne convenait mieux au talent délicat de Pierre Patel que sa collaboration dans les tableaux de nos grands peintres, ses amis. Par exemple, adaptés aux conceptions poétiques de Lesueur, ses paysages ne laissent plus rien à désirer, et cela se comprend. Les délicieuses retraites au milieu desquelles Lesueur peignait ses gracieuses *Muses*, personne ne les pouvait mieux concevoir que Patel. Se conformant au doux génie du maître, il créait pour ses divinités élégantes des paysages riants et pleins de fraîcheur; il leur préparait des gazons attiédis, ménageait des ombrages à leur repos et des lointains à leur vue. A cet embellissement, le talent de Patel y suffisait et au delà. Du moment que Lesueur apportait lui-même la poésie du tableau, le paysagiste n'avait qu'à s'en pénétrer et à mettre sa palette et ses pensées à l'unisson du grand peintre. Au contraire, dès qu'il est abandonné à lui-même, il lui faut plus que la forme, plus que des arbres, des fabriques, des fleuves, des montagnes et des ciels : il lui faut une émotion propre, un sentiment individuel, une raison de voir la nature sous tel aspect, d'en recevoir une impression plutôt qu'une autre. C'est alors que le paysagiste est insuffisant, s'il n'est point un homme de primesaut, un artiste de génie. Patel posséda tous les éléments d'une composition poétique : il ne posséda point la poésie.

Aussi, comme pour trouver un prétexte à ces paysages de grand style qu'il savait par cœur, Pierre Patel mit en action des traits d'histoire ou des épisodes de la fable : Moïse exposé sur le Nil, Narcisse se mirant dans l'eau. Ici, près d'un tombeau à demi-ruiné, Tobie, assisté de son fils, donne la sépulture à un mort. Là, c'est le Centenier qui se présente devant le Seigneur. « Il est vrai, dit Deperthes, que les figures, au nombre de cinquante-sept, passent pour être de la main de Lesueur; de sorte que le peintre d'histoire venait à son tour fournir un motif aux paysages de son ami, ne se doutant pas qu'il accaparait pour lui seul tout l'intérêt du tableau. » En somme, pour qui n'aurait jamais vu de Claude Lorrain, ce peintre serait enchanteur. Aux yeux même de ceux qui s'éclairent par la comparaison, l'admiration de Patel pour le Claude le fait admirer à son tour. Si l'on pardonne à l'imitation en peinture, c'est lorsqu'elle s'attache à d'aussi nobles modèles. Les amateurs, qui n'y regardent point de si près, ont toujours vanté les superbes fonds d'architecture de Pierre Patel, ses temples ruinés se détachant en clair sur des masses de grands arbres aux tons variés et aux formes élégantes, dont les troncs vénérables, couverts de mousse et de lierre, portent les offrandes faites par les pasteurs aux divinités champêtres. Pour nous, Patel n'est qu'un peintre distingué et littéraire qui a beaucoup lu dans Virgile au lieu de lire dans la nature, et beaucoup plus regardé les tableaux de Claude que les paysages de Dieu.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les tableaux de Patel, très-goûtés autrefois, sont moins recherchés aujourd'hui que le goût du paysage historique a fait place au goût du paysage champêtre.

Le Musée du Louvre possède un seul tableau de ce maître; mais il est des plus beaux de sa main. C'est un paysage orné de figures et d'animaux. Il est traversé par un fleuve dont le cours est interrompu par une chute d'eau. Sur le devant s'élèvent les ruines d'un superbe édifice d'ordre corinthien.

Beaucoup des paysages de Patel, qui avaient été faits pour la décoration d'anciens hôtels, ont péri par suite des changements de destination qu'ont subis ces demeures.

Vente de Julienne, 1767. — Riche *Paysage;* vue de mer. On y voit des palais élégants, et l'on y compte 37 figures. Le sujet est le Centenier paraissant devant le Seigneur. Les figures sont d'Eustache Lesueur. 2,031 livres.

Vente Blondel de Gagny, 1776. — Deux tableaux d'*architecture,* avec figures et paysages, très-riches de composition. Ils provenaient de la collection de la comtesse de Verrue. 2,300 liv. (peints sur cuivre). Un *autre* d'une belle ordonnance (peint sur bois). 285 livres.

Vente Randon de Boisset, 1777. — Deux *Paysages* avec architecture et figures (l'un sur toile, l'autre sur bois). 729 livres.

Vente prince de Conti, 1777. — Deux *Paysages* avec architecture, figures et animaux; 1,160 liv. Un *Paysage* où sont des montagnes. On remarque sur le premier plan une pièce d'eau et des hommes qui tirent des canards. 241 livres. *Paysage* orné d'une tour avec des fabriques, au bord de la mer; plusieurs figures sur le devant. 461 liv. *Paysage* avec architecture. On y voit un petit Moïse exposé sur les eaux. 260 liv. Autre *Paysage* où l'on voit Narcisse. 73 livres.

Vente cardinal Fesch, 1845. — Un temple ancien d'élégante architecture, à demi-ruiné, s'élève au milieu de jolies masses de verdure et de quelques habitations; quelques figures occupées à rentrer des bottes de jonc. 33 scudi (environ 200 francs).

P^t PATEL

1660

Impr. Bénard et Cie, rue Damiette, 2



*École Française.* *Batailles.*

# LE BOURGUIGNON (JACQUES COURTOIS DIT)

NÉ EN 1621. — MORT EN 1676



On trouve assez souvent, chez les marchands de tableaux ou dans les ventes publiques, de petites *Batailles* d'un ton vigoureux et même poussé au noir, sur lequel saillit la croupe d'un cheval blanc au galop, dont le cavalier, en chapeau à plumes et en bottes fortes, reçoit un coup de pistolet en pleine poitrine; le tout s'enlevant sur un ciel obscurci par d'épais nuages de fumée et sur un terrain jonché de mourants et de morts... En apercevant des morceaux de ce genre, l'amateur qui les reconnaît aussitôt à leur touche mâle et fière mais un peu lourde, à leur ton de couleur, à leur mouvement, au costume des personnages et même aux dimensions de la toile, l'amateur s'écrie : *Voilà un Bourguignon!* C'est qu'en effet le nom de Bourguignon est attaché à ces sortes de tableaux, si bien qu'il est regardé comme le maître par excellence des petits combats de cavalerie, comme le vainqueur inévitable de toutes les *rencontres* de la peinture.

Lorsqu'on regarde le portrait du Bourguignon et qu'on le voit vêtu d'un habit de religieux, on a quelque peine à s'expliquer comment un tel goût pour la représentation des batailles a pu entrer dans l'âme d'un père jésuite, et l'on est naturellement curieux de connaître la biographie d'un maître qui présente de l'abord un si étrange contraste. Cette biographie a été esquissée par d'Argenville, qui fut en général assez bien informé en ce qui touche les maîtres français, et depuis lors on n'a rien découvert à y ajouter, du moins que nous sachions.

Jacques Courtois naquit à Saint-Hippolyte, près de Besançon, en 1621 [1]. Il était fils d'un peintre, qui, lui trouvant des dispositions naturelles, lui inspira sans peine le goût de la peinture. A quinze ans, il fut envoyé en Italie pour y étudier son art; mais ayant fait à Milan la connaissance d'un officier français, il fut entraîné à suivre la marche de l'armée; il prit plaisir à dessiner les escarmouches, les combats, les siéges dont il était le témoin : son atelier fut un camp. Cette vie militaire dura trois années, au bout desquelles il entra dans l'atelier d'un peintre lorrain nommé Jérôme, par lequel il fut occupé. D'Argenville ne dit pas si c'est à Milan que Jérôme demeurait, mais il nous apprend que le Guide ayant vu chez ce peintre un paysage de Jacques Courtois, en fut tellement frappé qu'il voulut en connaître l'auteur et l'emmena avec lui à Bologne, où l'artiste français se lia d'amitié avec celui de tous les maîtres bolonais auquel il ressemblait le moins, avec l'Albane. Les Italiens, qui ont l'habitude d'appeler les peintres autrement que par leur nom de famille, donnèrent à Jacques Courtois le surnom de *Borgognone*, peut-être parce qu'ils le croyaient né en Bourgogne, et ce surnom lui est si bien resté qu'on l'appelle toujours en France le Bourguignon.

A Bologne, au milieu des doctes académiciens, continuateurs des Carrache, le Bourguignon dut faire quelques études plus sérieuses qu'il n'en faut pour peindre un échange de coups de pistolet et un cavalier démonté. Le genre des batailles était d'ailleurs bien peu cultivé en Italie, où la plupart des travaux de peinture étaient commandés par les églises, les communautés religieuses et les papes. Aussi, le Bourguignon étant allé à Florence, et ensuite de Florence à Rome, eut-il à faire d'abord quelques tableaux d'histoire. Les Pères de Cîteaux furent les premiers à l'employer dans leur couvent de Santa-Croce-in-Gierusalemme. Pietre de Cortone, qui était alors en grande faveur à Rome, et qui même y balançait, le croirait-on? l'influence du Poussin, Pietre de Cortone ayant vu les peintures du Bourguignon dans ce couvent de Santa-Croce, en fut si content qu'il voulut être son ami et devint son prôneur. Les peintres qui vivaient à Rome dans ce temps-là, et particulièrement le Bamboche, se lièrent aussi avec Bourguignon et prirent plaisir à lui faire voir toutes les belles choses dont Rome est remplie et à les étudier avec lui. « Muni de « quelque argent qu'il avait amassé, dit d'Argenville, il peignit de caprice quelques batailles, sans « savoir précisément à quel genre de peinture il s'attacherait. La seule vue de la bataille de Constantin, « peinte par Jules Romain dans le Vatican, le détermina entièrement. Le comte Carpeigne lui en « commanda plusieurs sur le rapport de Michel-Ange des Batailles (Cerquozzi), qui, étant venu voir « Bourguignon sans se faire connaître, publia partout son mérite. »

A part la jalousie qui entre quelquefois dans le cœur des peintres, il était naturel que les petits tableaux du Bourguignon fussent trouvés charmants par Pietre de Cortone, Michel-Ange des Batailles et le Bamboche. Tous ces maîtres, en effet, considéraient la peinture comme une simple décoration destinée à l'amusement des yeux. Pierre de Laer et Cerquozzi, en particulier, avaient inauguré dans Rome ce petit genre des rencontres de cavalerie, qui plaisait beaucoup alors par sa nouveauté, et qu'ils exerçaient l'un et l'autre avec infiniment de verve, de chaleur et d'esprit. En se vouant désormais à ces sortes de

[1] « M. Crozat, dit Mariette, avait le portrait dessiné de Courtois qui lui venait du sieur Pio, et, suivant l'inscription qui y est jointe, ce fameux peintre de batailles est né en 1622 et est mort le 22 novembre 1683. » Mais immédiatement après, Mariette ajoute : « Il naquit en 1621, à Saint-Hippolyte, et il mourut à Rome d'une attaque d'apoplexie, le 14 novembre 1676. Il s'en faut tenir à cette dernière date : elle est certaine. » De cette note, il semble résulter que les deux dates inscrites sur le portrait dessiné que possédait M. Crozat n'ont point paru exactes à Mariette. Il pouvait croire, du reste, que l'on s'était trompé sur l'année de la naissance du Bourguignon, puisqu'on était si mal informé touchant l'année de sa mort.

représentations, Courtois devait avoir pour admirateurs tous ceux qu'il avait pris pour modèles. Comme eux, du reste, il était bien de son temps; car, à l'exception de Nicolas Poussin et de Claude, qui, chacun dans leur sphère, tenaient pour le style, toute la peinture était alors tombée dans le maniérisme, et la décadence était universelle. La touche avait pris partout la place de l'expression, la pratique de l'art en était devenue l'essentiel. De même que les rhéteurs se paient de mots, ainsi les peintres se contentaient volontiers d'une pochade insignifiante, d'un assemblage de tons heureux, d'un effet. Pour ce qui est des batailles, on était bien loin déjà du temps où Raphael et Polidore les concevaient si héroïques, où Jules



PAYSAGE

Romain les peignait d'un ton si sauvage, mais si fier. Un siècle après ces grands maîtres, Salvator Rosa, dont la gloire était fort bruyante, avait entrepris de représenter, non plus des batailles idéales comme celles de Raphaël, mais des carnages d'une réalité effrayante, d'horribles mêlées, pleines de sang, *d'os et de chair meurtris et traînés dans la fange;* cependant, même dans la peinture de ces massacres, qu'il voulait affreux, Salvator Rosa conservait une certaine noblesse et quelque réminiscence de style, ne fût-ce que par le costume. La plupart de ses guerriers ressemblaient à des héros devenus barbares, et l'on sentait que lui-même il était originaire de la Grande Grèce. Mais l'exemple une fois donné, les peintres de bataille allèrent encore plus loin et ne virent plus dans leur sujet qu'un prétexte amusant pour brosser avec hardiesse des scènes mouvementées, interrompues par les fumées de la poudre et réveillées par d'éclatants coups de feu. Bamboche et Michel-Ange Cerquozzi dans leurs tableaux, de même que Callot et La Belle dans leurs petites estampes, prirent désormais le côté familier et purement pittoresque des

représentations de batailles : leurs modèles furent des reîtres, des lansquenets, des goujats ou bien des bandits prêts à se battre à tous les coins de bois. Le Bourguignon se distingue de ses contemporains, et par sa manière de peindre, et par le choix de ses modèles. Les soldats qu'il mit en scène étaient d'ordinaire ceux de la cavalerie française de son temps, dont il avait étudié les uniformes, les montures et les allures lorsqu'il suivait notre armée dans le Milanais. Il eut également cela de particulier qu'il peignit ses petites batailles au premier coup, *alla prima*, avec entrain, avec feu, d'une touche empâtée et qui paraît fougueuse ; qui *paraît*, disons-nous, car cette furie d'exécution cache beaucoup de poncif : ce mouvement des figures est appris par cœur, et si l'on y regarde bien, après le premier effet de surprise que produit toujours une peinture mouchetée de clairs et d'ombres, on s'aperçoit que les figures du Bourguignon ne combattent point leur combat, qu'elles en jouent simplement la pantomime ; que ses fuyards ne fuient pas pour tout de bon, mais seulement pour que le tableau soit accidenté de coups de sabre ; qu'enfin ses soldats se battent de pratique et sont peints de même. Il ne serait pourtant pas juste de lui appliquer ce mot si vif que Joseph Parrocel disait de Van der Meulen : *Il ne sait pas tuer son homme.*

Quoi qu'il en soit, les petites batailles du peintre français eurent le plus grand succès en Italie. « Le « prince Mattia de Medicis, gouverneur de Sienne, pour lequel il a beaucoup travaillé dans sa belle « maison de Lappeggiu, le fit venir à Florence et à Sienne ; il se maria en ce pays avec la fille d'Horace « Vajani, peintre florentin, et devint extrêmement jaloux de sa femme. Il passa ensuite par les cantons « suisses, vint dans sa patrie et s'en retourna par Venise, où la peste qui affligeait la ville de Rome le « retint pendant un an. » Là le procurateur Sagredo lui fit représenter dans une galerie les batailles les plus sanglantes de l'Écriture. Nous ne connaissons ces batailles que par le rapport qu'en fit Charles Parrocel à Nicolas Cochin. « Ces tableaux, peints en grand, dit Cochin, sont exécutés sur des cuirs dorés, « laissant en plusieurs endroits ce fond d'or pour le luisant des cuirasses. Comme ces peintures, malgré « nombre d'incorrections, étincellent du plus beau feu et présentent les effets les plus piquants et le faire le « plus hardi, elles enflammèrent le génie de Parrocel [1]. »

Les portraits du Bourguignon le représentent comme un homme bilieux et sombre, aux épais sourcils, à l'œil noir. Sa femme, dont il était, nous l'avons dit, extrêmement jaloux, étant venue à mourir après sept ans de mariage, on le soupçonna de l'avoir empoisonnée. Lui, devenu veuf sans enfants, il se retira chez les Pères Jésuites, où il prit l'habit de frère laïque. Comme on le pense bien, les jésuites n'eurent garde de laisser sans emploi les talents d'un artiste qui pouvait honorer leur compagnie. Courtois fut donc invité à décorer de ses peintures l'intérieur de leur maison à Venise. Il se rendit ensuite à Rome, où il fut sans doute appelé par le général de son ordre pour peindre la tribune de l'église de Jésus. Il devait y représenter Josué qui arrête le soleil. Bien qu'il eût l'habitude de faire des tableaux sans même s'y préparer par un dessin, il voulut cette fois étudier sa composition sur le papier ; il en fit donc un grand dessin colorié qu'il se proposait d'exécuter en grand dans l'église avec l'aide de son frère, Guillaume Courtois, qui était aussi un fort habile peintre ; mais au moment de se mettre à l'œuvre, il tomba malade et fut obligé de tenir le lit. Le père-général voulant le faire changer d'air, le mena à Castelgandolfo, où, au lieu de se rétablir, il sentit son mal s'aggraver de jour en jour. « On prit le parti de le ramener en calèche à Rome ; il se « trouva très-mal en y arrivant, de manière qu'on le fit descendre au noviciat, où les médecins jugèrent « qu'il était frappé d'une apoplexie et qu'il n'y avait aucun remède. Il mourut en 1676, à l'âge de « cinquante-cinq ans. »

En parlant des tableaux que le Bourguignon peignit pour le prince Mathias, dont il avait retracé les actions militaires, l'abbé Lanzi dit que l'artiste mit dans ses batailles autant d'exactitude qu'en aurait pu mettre un historien. C'est infliger au Bourguignon, sous la forme d'un éloge, un blâme qu'il ne mérite point, ce nous semble. Le peintre, en effet, ne saurait avoir pour but de rivaliser avec l'historien ou le gazetier,

[1] Notice sur Charles Parrocel, par Charles-Nicolas Cochin, lue à l'Académie le 6 décembre 1760. Elle est imprimée dans les *Mémoires inédits sur les artistes français*, tome II.

et la fidélité topographique d'une carte d'ingénieur serait assurément fort déplacée dans un tableau où l'art doit tenir toujours la première place. Personne, au surplus, n'était moins fait que Jacques Courtois pour se renfermer dans les données précises d'un bulletin de campagne. Plein de chaleur dans l'exécution, il lui eût été impossible d'imiter la géographie un peu froide des plans et des siéges d'ailleurs si pittoresques de Vander Meulen. Le vrai talent du Bourguignon consistait à improviser son effet, et jamais il n'était plus admirable que lorsqu'il enlevait, pour ainsi dire, ses tableaux à l'arme blanche, lorsqu'il jetait vivement sur la toile une ébauche bientôt terminée, une escarmouche de couleur. « Rarement, dit d'Argenville, le « Courtois faisait-il des esquisses et des dessins : la hampe de son pinceau, qu'il aiguisait, lui servait à « tracer sa pensée sur la toile, et il peignait ensuite le tableau sans le quitter. »



COMBAT DE CAVALERIE (Tableau du Louvre)

On ne voit en effet qu'à de longs intervalles, des dessins du Bourguignon figurer dans quelques ventes célèbres. Ils sont à la pierre noire ou à la mine de plomb hachée tout d'un côté et peu croisée, ou bien à la sanguine rehaussée de blanc au pinceau ; d'ordinaire, le peintre en arrêtait le trait à la plume pour les laver à l'encre de Chine ou au bistre. Tels étaient les soixante-douze dessins qui furent trouvés à sa mort chez les Pères Jésuites du Collége romain, et que Bellori leur acheta pour 70 écus. Ces dessins, qui tombèrent plus tard entre les mains de M. Crozat, ont été mentionnés très-sommairement dans le catalogue des dessins de ce fameux amateur, par Pierre-Jean Mariette, qui ajoute : « Ils formaient un livret dans « lequel le Bourguignon disposait les premières pensées de ses tableaux avec un esprit et une intelligence « dont il n'y avait guère que lui qui fût capable. »

Quant aux eaux-fortes du Bourguignon, elles sont admirables. On y sent la main d'un peintre qui a dû les faire dans ses moments de verve et de belle humeur. Mais il en est de ses estampes comme de ses

tableaux : les petites valent mieux que les grandes[1] Autant il a de liberté, de bonheur et d'esprit dans les pièces de la dimension de l'in-octavo, autant il paraît gauche et embarrassé dans l'exécution de ses gravures in-folio; de même que ses morceaux d'histoire et ses grandes compositions de batailles sont disproportionnés avec le caractère purement anecdotique de sa peinture et accusent un talent qui n'est à

[1] Jacques Courtois a gravé seize estampes, dont la description se trouve detaillée dans le 1er volume du *Peintre-Graveur français*, de M. Robert Dumesnil.

1 à 8. Suite de huit pièces numérotées au haut de la gauche. Toutes ces pièces ont environ 16 centimètres de largeur sur 10 de hauteur.

1. *Le Départ des troupes*. Tout le devant de l'estampe offre un site montueux, au delà duquel on n'aperçoit que le ciel et un nuage de poussière. Au milieu, deux trompettes sonnent la marche, qu'un chef, vu par le dos, semble commander à un corps de cavalerie venant du fond de la gauche, tandis qu'un corps d'infanterie vient de la droite. A gauche sur la terrasse : G. (Giacomo) *Cortese f.*, c'est-à-dire : *Jacques Courtois fecit.*

2. *Le Champ de bataille*. Groupe de trois cavaliers, à droite, sur le premier plan. En avant, au milieu de l'estampe, un des leurs parle à un chef venant de la gauche. De ce côté, des hommes et des chevaux morts et des débris jonchent un champ de bataille où des fantassins enlèvent les morts. Dans le coin bas de la droite : *G. Cortese f.*

3. *La Charge commandée*. Au milieu de l'estampe, un chef de corps, monté sur un cheval au galop et l'épée à la main, se dirige à droite en se retournant vers une colonne de cavaliers au galop, dont la tête débouche en cet endroit. A droite, un trompette sonne la charge. Au milieu du bas : *G. Cortese f.*

4. *Les Morts relevés*. A la gauche, un chef de lanciers, suivi de quelques hommes, s'arrête devant un moribond, que deux militaires qui le portent lui présentent. Derrière lui, deux autres chefs semblent ordonner d'enlever les morts et les blessés. Au bas, à droite : *G. Cortese f.*

5. *Le Chef blessé à mort*. Combat de cavalerie où l'on voit un chef de corps, la tête nue, l'épée à la main, tomber à la renverse. Son cheval se cabre. Deux morts gisent à terre, l'un à droite, l'autre à gauche; un troisième vient de tomber, sur le premier plan. Dans le coin bas de la droite : *G. Cortese f.*

6. *La Mêlée*. Vers le milieu, cinq cavaliers se battent, tandis que d'autres fuient à gauche. Sur le devant, de ce côté, un cheval est tombé sur son cavalier. Dans le bas, les initiales G. C., et au-dessous : *G. Cortese f.*

7. *Choc de cavalerie*. Ligne de cavalerie régnant du fond de la gauche jusque vers le milieu de l'estampe et parant au choc d'un corps ennemi venant du milieu et de la droite. Sur le devant, des hommes et des chevaux morts ou mourants, avec des débris.

8. *La Marche vers le champ de bataille* D'un plateau élevé, un corps de cavalerie venant de la droite se dirige, avec ses guides et ses trompettes, vers le fond de la gauche, dans une vaste plaine où une bataille s'est donnée Dans le bas de la gauche : *G. Cortese f.*

9. *Le Combat au pied de la tour*. A la droite, est une forteresse vers laquelle s'enfuit un soldat nu-tête qui cherche à éviter le coup de feu que lui tire un cavalier. Sur le premier plan de la droite, un cavalier démonté enjambant un corps mort, semble vouloir emmener le cheval tombé d'un autre cavalier gisant au milieu du devant. Sur la terrasse, à gauche, se trouvent les initiales I. C. Largeur : 32 centimètres; hauteur : 20 centimètres.

10. *Les Blessés secourus*. Le côté droit est occupé par un état-major avec porte-guidon et trompette. Un chef fait administrer des secours à des blessés, un autre chef, à droite, parle à un chirurgien qui soulève le bras d'un homme nu, étendu entre deux chevaux morts, etc. Cette pièce ne porte pas de monogramme. Largeur : 32 centimètres; hauteur . 21 centimètres.

11. *La Bataille au pied de la montagne*. Deux corps d'armée en viennent aux mains au milieu de l'estampe, où l'on voit l'un des chefs de corps, tombé mort de son cheval, abattu à ses pieds. Autour de lui, quatre soldats dont trois morts. Cette pièce n'a pas de monogramme; elle paraît être la première pensée du combat de Steenberg, décrit ci-après. Largeur 32 centimètres, hauteur : 21 centimètres.

12 *Combat de Chrétiens et de Turcs*. Des chrétiens venus de la gauche poursuivent avec vigueur des Turcs qu'ils mettent en déroute, et qui fuient à droite; fond de montagnes. Pièce sans monogramme. Largeur 32 centimètres, hauteur 21 centimètres.

13 à 16. Quatre estampes pour la guerre de Belgique; ces pièces sont toutes en largeur.

13. *Prise de la ville d'Oudenarde*, en 1582. La ville est représentée à vol d'oiseau. Le prince de Parme, vers lequel accourt Mansfeld, est assis au bas de la gauche. Le duc d'Alençon, avec son état-major, est au bas de la droite. Pièce sans monogramme

14. *Combat de Steenberg*, en 1583. La ville est au haut de la gauche; un lac remplit le milieu du fond. Sur le devant se livre le combat décrit sous le nº 11. Dans le coin inférieur de la droite est le nom du maître.

15. *Prise de la ville de l'Écluse*, en 1588. La ville est dans le fond de la gauche, en face de l'île de Catsand. Une barque à

l'aise que dans les petits cadres, de même ses estampes perdent leur énergie et leur saveur dès qu'elles dépassent la mesure ordinaire des eaux-fortes. Au lieu d'attaquer ses figures par méplats, il les modèle avec pesanteur, en suivant du bout de sa pointe la rondeur des croupes de chevaux et celles des nuages, qui ressemblent alors à des étoupes. Toutes ses eaux-fortes, du reste, présentent des inégalités que le peintre aurait évitées certainement avec un peu plus de soin ou d'habileté pratique dans l'art de faire mordre. Tantôt la morsure l'a trahi en charbonnant une partie du travail, comme on peut le voir dans l'estampe appelée par Robert Dumesnil *le Champ de bataille*; tantôt les figures du second plan avancent jusqu'au premier par la précision du trait et la vivacité du noir, par exemple dans la pièce intitulée



COMBAT AU PIED DE LA TOUR

*le Départ des troupes*; tantôt, enfin, c'est le premier plan qui manque de franchise et se confond avec le reste dans un ensemble gris : c'est le défaut de la pièce décrite sous le nom de *la Mêlée*. Mais lorsque le peintre, malgré le feu de son dessin nerveux, rapide, improvisé, a su ménager ces nuances de vigueur qui creusent le papier et approfondissent le tableau, l'on peut dire que son eau-forte est excellente et même

rameurs, précédée d'un bateau conduit par des gens de guerre, se voit au bas de la gauche, non loin d'un pont de bateaux sur un canal, etc. Dans le coin inférieur de la droite : *Jacomo Cortese fecit et invenit.*

16. *Prise de Berck (Berca) sur le Rhin*, en 1589. Le camp des assiégeants est au bas de la droite, protégé par deux forts. Un personnage, Marc de Kiel, est à cheval au milieu de l'estampe. Pièce sans monogramme, qui est assez dans la manière du Bourguignon, dit M. Dumesnil, mais qu'on serait tenté d'attribuer à Michel-Ange des Batailles, tant elle rappelle la force de son coloris.

Ces quatre dernières pièces ont été gravées pour orner le 2e volume de la Guerre de Belgique de Strada. FAMIANI STRADÆ, *de Bello belgico, Decades duæ; Romæ*, 1640.

qu'elle vaut mieux que sa peinture; car, la pointe à la main, le Bourguignon procède par plans, dessine carrement, comme l'on dit, n'exprime que le nécessaire et arrive, par cette sobriété, à un effet brillant, plein de transparence et de franchise, tandis que dans sa peinture, qui du reste a beaucoup poussé, il est quelquefois opaque et lourd.

En somme, le Bourgnignon n'est qu'un peintre de genre, aussi bon dans ses tableaux que dans ses gravures autographes. Jamais l'idée du style, jamais l'intention de choisir les formes n'entrèrent dans son esprit. Il est assurement fort difficile de représenter un combat autrement que de mémoire, si on ne le compose pas de pure imagination; mais du moins on peut demander au peintre qui enlève de caprice une *bataille*, qu'il y ait autre chose dans son tableau qu'une vérité insignifiante et banale. Bourguignon n'a pas su donner à ses *rencontres* le genre d'intérêt qui résulte d'un épisode imprevu, du choix des formes, de la beauté des montures. Ses chevaux ont les boulets engorgés, un col sans race, une tête sans caractère. Ils ne sont ni fringants comme ceux de Wouwermans, ni fins et forts comme ceux de Vander Meulen. Ils sont vulgaires sans même avoir le cachet sauvage des rosses de Pierre de Laer. Mais, du reste, hommes ou chevaux, les figures du Bourguignon ne jouent guère qu'un rôle de clair-obscur dans ses compositions monotones et confuses, uniquement faites pour réveiller et amuser l'attention par quelques lumières vives et répétées, semblables à des coups de pistolet dans le brouillard.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS

Le Musée du Louvre renferme cinq tableaux de *Jacques Courtois, dit le Bourguignon*. En voici la mention : *Combat de cavalerie près d'un pont; Marche de troupes, Combat de cavalerie, Choc de cavalerie; Des cuirassiers aux prises avec un gros de cavalerie turque.* Ces pièces faisaient partie de l'ancienne Collection

Musée d'Orléans. — *Champ de Bataille*, dessin à la plume et au bistre; hauteur 17 centimètres, largeur 38.

Musée de Bordeaux. — *Engagement entre des Turcs et des chevaliers de Rhodes. — Choc de cavalerie.*

Musée Fabre a Montpellier. — *Une marche de cavalerie.*

Musée de Lyon. — *Un général donnant des ordres pour relever les blessés après la bataille.*

Musée de Nantes. — *Champ de bataille après le combat.*

Galerie du comte P. Esterhazy. — *Une Bataille et son pendant.*

Musée de Copenhague. — *Une Bataille.*

Musée royal de Bruxelles. — *Choc de cavalerie.*

Galerie de Florence. — On y compte trois tableaux du Bourguignon, parmi lesquels on remarque une bataille près de Radicofani.

Galerie du Belvédère a Vienne. — *Une Bataille de cavalerie. — Bataille de cavalerie.*

Galerie Royale de Dresde. — *Combat de cavalerie dans l'enceinte d'une ville.* Mêlée de bataille, grande fumée des armes à feu, à travers une attaque de cavalerie.

Pinacothèque royale de Munich — *Un champ de Bataille couvert de cadavres et de mourants, que l'armée venait de quitter. — Une Bataille.*

Vente Lorangère, 1744. — Deux jolis Paysages de 54 centimètres sur 38, par Courtois 450 livres. — Seize Paysages dessins coloriés, la plupart de Patel, Courtois et Housse. 19 livres.

Vente du duc de Tallard, 1756 — Un très-beau tableau, représentant une bataille composée avec beaucoup de feu. Il est peint sur toile de 30 centimètres de haut sur 43 centimètres de large. 150 livres.

Vente de la Live de Jully, 1769. — Un Fort, proche duquel se passe une action représentée sur le devant du tableau à gauche, dans l'éloignement, une troupe de cavalerie passe une rivière, et d'autres se battent sur un pont; dans l'éloignement, à perte de vue, on découvre une ville et des montagnes. 801 livres. Donjeu.

Vente Blondel de Gagny, 1776. — Deux Paysages frais et très-intéressants de composition. Dans l'un est représenté le *Jugement de Pâris*, dans l'autre l'*Enlèvement d'Europe*. 600 livres. Ces morceaux tiennent du Claude — Un beau Paysage peint sur bois et un autre sur toile, ensemble 402 livres.

Vente prince de Conti, 1777. — Un Combat de cavalerie, peint sur toile de 58 centimètres sur 66. — Deux Batailles richement composées et d'un mérite supérieur, 53 centimètres sur 92. 800 livres. — Une Bataille et une Marche de cavalerie, deux toiles de 21 centimètres sur 40 300 livres.

Vente cardinal Fesch, 1845. — Dispositions militaires, 13 scudi, soit 70 fr Bataille de cavalerie 11 scudis et demi, environ 60 francs

Iaccomo Cortese Fecit et invenit | B. inv. ₿. GC. JC. [illegible]

Imp. Bonaventure et Cie, rue Bergère, 3.



*École Française* — *Histoire, Allégorie.*

# NOEL COYPEL

NÉ EN 1628. — MORT EN 1707.



En 1740, un sieur Caresme, qui était gendre de Noël Coypel, écrivit une notice, ou plutôt, comme on disait alors, *donna un crayon* de la vie de son beau-père, dans le *Recueil des nouveaux amusements du cœur et de l'esprit;* c'est de là que nous sont venus sur Noël Coypel des renseignements sûrs, que d'Argenville a complétés par quelques détails. Caresme nous apprend que Noël Coypel, le premier peintre de ce nom, était fils de Guyon Coypel, cadet d'une famille de Cherbourg, en Normandie, et qu'il naquit à Paris, le 25 décembre 1628, jour de Noël. Son père, étant allé demeurer à Orléans, le mit tout jeune chez un nommé Poncet, élève du Vouët. Ce peintre, fort incommodé par la goutte, et hors d'état de vaquer à ses occupations, fit de son disciple un homme d'affaires. Noël, plein de goût pour l'art que Poncet aurait dû lui enseigner, réparait le temps de son mieux, en étudiant, la nuit, ce qu'il n'avait pu apprendre pendant le jour; mais bientôt, fatigué de la besogne à laquelle on l'employait malgré lui, et de ne faire qu'à la dérobée le travail qu'il aimait, il quitta son maître et se rendit à Paris, à l'âge de quatorze ans.

« Le hasard, dit d'Argenville, le fit entrer dans l'église des Jacobins de la rue Saint-Honoré, au moment où Quillerier y peignait la chapelle de Saint-Hyacinthe. L'attention du jeune homme à regarder cet ouvrage fut remarquée par le peintre, qui le questionna et lui présenta le pinceau. Noël le prit, fit connaître son habileté naissante, et Quillerier l'occupa pendant quelque temps. » Cependant, Charles Errard avait alors la conduite de tous les travaux de décoration que Mazarin avait commandés pour l'opéra italien d'*Orphée et Eurydice*. Noël Coypel, malgré sa jeunesse, fut employé *à la journée du roi*, sur le même pied que les artistes qui travaillaient sous les ordres d'Errard. On le mit à rehausser d'or une frise de rinceaux, qui avait été grossièrement ébauchée et estropiée par des praticiens regardés pourtant comme très-habiles en ces sortes d'ouvrages. Errard s'aperçut que Coypel rectifiait de lui-même l'ébauche défectueuse des préparateurs, et, charmé de lui voir ce goût inné, cette intelligence du mieux, il lui fit peindre et rehausser tout le pourtour de la salle et lui donna mille témoignages d'amitié, lui offrant de l'aider dans ses études et de lui prêter tous ses dessins.

On peut dire que Noël Coypel eut à lui seul tout le mérite de son avancement; car, à proprement parler, il n'avait pas eu de maître. Doué d'un esprit fin et juste, il n'eut pas de peine à démêler dans l'école française quels étaient les peintres qu'il pouvait étudier avec fruit, et il s'attacha de préférence aux ouvrages de Nicolas Poussin et de Lesueur. Ce fut un bonheur pour lui que de ne pas aller jeune en Italie, dans un temps où le maniérisme y dominait, et de ne pas faire le voyage de Rome avant que son éducation d'artiste ne fût depuis longtemps achevée. Il est probable, au surplus, que si Noël Coypel avait eu les prix académiques, il aurait suivi à Rome la manière digne et grave du Poussin, comme il la suivait à Paris, et que son tact l'aurait préservé du style affecté et théâtral dans lequel devait tomber la peinture française sur la fin du règne de Louis XIV. A la mort de Lesueur, et en l'absence du Poussin, qui avait quitté la France sans aucun esprit de retour, Noël Coypel était à peu près le seul peintre de notre école qui eût de la simplicité, qui s'abstînt des désinvoltures tourmentées, des boursouflures si fort à la mode en Italie, et qui, dans ses imitations fréquentes, fût toujours guidé par la réflexion et par le goût de l'expressif et du naturel. Parmi tant d'artistes français, qui relevaient alors de l'école florentine, ou de l'école bolonaise, ou des Vénitiens, Noël Coypel se rattachait à la tradition purement française, laquelle n'avait pas entièrement péri, malgré la grande invasion des Italiens à Fontainebleau.

En 1655, l'année même de la mort de Lesueur, Coypel fut chargé de peindre au Louvre plusieurs morceaux pour l'Oratoire et pour la chambre du roi. Il fut ensuite employé à la décoration des appartements du cardinal Mazarin, et, lors du mariage de Louis XIV avec l'infante, on le choisit pour peindre aux Tuileries les boiseries du grand cabinet de Louis XIV, c'est-à-dire le salon qui est placé entre la galerie de Diane et l'ancienne chambre à coucher de parade, devenue aujourd'hui la salle du Trône. Ces peintures subsistent encore; mais celles que Noël Coypel exécuta, de concert avec Francisque Millet, le paysagiste, dans la chambre à coucher d'hiver[1], furent trouvées, sous l'Empire, en trop mauvais état pour être conservées; on les remplaça par des grisailles de M. Herseut. Le même sort était réservé aux décorations de la grande salle des Machines au palais des Tuileries. Coypel l'avait peinte tout entière de sa main, sur les cartons de Charles Lebrun; mais cette salle ayant dû être disposée, en 1793, pour recevoir la Convention nationale, fut entièrement détruite. Quels étaient les sujets de ces peintures? on le devine. Les dieux de la fable et toutes les allégories, dont on a tant abusé depuis, se jouaient dans les compositions de Coypel, comme autant d'arabesques humaines. On y voyait Apollon appuyé sur sa lyre, le supplice de Marsyas et le couronnement du dieu de la poésie, Hercule combattant l'hydre de Lerne ou domptant le taureau de l'île de Crète, ou vainqueur du fleuve Achéloüs, le centaure Nessus donnant à Déjanire sa tunique empoisonnée, Diane éprise d'Endymion et le fils de Vénus revêtu d'une draperie changeante, par une allusion banale à la mobilité de son cœur. Personne alors n'était fatigué de cette gracieuse mythologie,

[1] C'est la chambre où mourut Louis XVIII, et qui a servi de chambre à coucher à tous les souverains qui ont habité les Tuileries jusqu'à la révolution de 1848. On l'appelait, du temps de Louis-Philippe, le *Salon de Famille*.

et la manière élégante, calme et sobre dont Coypel en employait les symboles, était faite pour plaire aux esprits délicats d'une cour polie qui commençait à se régler, à se discipliner dans sa grandeur. Mais quand nous parlons des arabesques humaines que formaient les divinités antiques sur les lambris, dans les plafonds des Tuileries ou du Louvre, peints par Coypel, nous ne voulons pas dire qu'il mouvementait ses figures, qu'il les violentait pour les plier aux courbes de l'architecture ou aux formes des trumeaux, comme le faisaient encore les derniers imitateurs de Michel-Ange; au contraire, le peintre français, façonné à l'étude du Poussin, s'abstennit des postures forcées, agençait naturellement les diverses parties de son tableau, et, tout en peignant ses plafonds et ses boiseries dans une intention purement décorative, il savait mesurer l'expression de ses figures et respecter les limites raisonnables de leur mouvement.



TRAJAN DONNANT DES AUDIENCES PUBLIQUES.

Ainsi éloigné de toute exagération, le talent de Coypel était de ceux que l'Académie de peinture devait apprécier. « Quoiqu'il s'y fût présenté dès le 6 septembre 1659, dit son biographe, comme il étoit alors très-dignement occupé aux ouvrages du roy, pour lequel il travaittoit sans relâche, il différa sa réception jusqu'au 31 mars 1663. Mais ce ne fut que longtemps après qu'il offrit à cette célèbre compagnie son tableau du *Meurtre d'Abel par Caïn*, qui fut reçu avec les plus grandes marques d'estime et de reconnoissance; aussi n'étoit-ce point encore un tribut : c'étoit un présent qui avoit tout le mérite de la générosité. » On peut voir au Louvre ce tableau de la *Réprobation de Caïn après la mort d'Abel*. Il est composé de réminiscences flagrantes, mais heureuses. Dieu le Père, porté sur des nuages par deux anges, apparaît à Caïn et lui montre le cadavre d'Abel, étendu la face contre terre, au pied de l'autel. A genoux et terrifié par la présence de Dieu, le meurtrier se cache le visage avec un de ses bras, en détournant les yeux du spectacle de son crime et de la vue de l'Éternel. Une admirable composition de Raphaël, gravée par Marc-Antoine, a été imitée par Coypel dans ce tableau; c'est celle qu'on nomme *la Bénédiction*

*d'Abraham*[1], et qui représente, en effet, l'Éternel porté par des anges sur un nuage, groupe sublime que Coypel a emprunté, en l'affaiblissant bien entendu, et sans pouvoir y conserver le grand caractère qu'y avait imprimé le grand maître. Mais, du moins, quand un artiste manque du génie qui invente, il faut lui savoir gré du discernement qui choisit. A défaut d'originalité, Noël Coypel avait du goût, et, nourri de saines études, il n'eut de mémoire que pour les bons maîtres et les bons ouvrages. Attentif à éviter toutes les erreurs, il ne fit jamais de mauvaises peintures et il en fit souvent de fort estimables. De ce nombre est le tableau que la corporation des orfévres lui commanda en 1661, pour être offert à Notre-Dame, le 1er mai. Le sujet en était tiré des *Actes des apôtres*. Saint Jacques le Majeur, ayant guéri un paralytique, fut conduit au martyre avec son accusateur, lequel, touché de repentir, confessa la foi chrétienne, et, chemin faisant, pria saint Jacques de lui pardonner. L'apôtre, s'arrêtant, lui dit : *La paix soit avec vous*, et il l'embrassa. Ce tableau n'ayant pas été gravé, du moins que nous sachions, il nous est impossible d'en juger, car nous n'avons pu le trouver à Notre-Dame de Paris, ni dans la chapelle de Saint-Barthélemy et Saint-Vincent, où il était placé autrefois, ni dans aucune autre. Les marguilliers de l'église que nous avons interrogés n'en ont pas connaissance. Et pourtant, la *Description de Notre-Dame*, qui fut publiée par Gilbert, en 1821, mentionne l'ouvrage de Coypel comme étant à cette époque dans la seconde chapelle à droite. « Ce tableau, dit Gilbert, est d'une belle exécution, les têtes principales et les mains en sont parfaitement rendues, ainsi que certains détails[2]. » Voilà tout ce que nous savons, quant à présent, sur le *Mai* de Coypel. Ce qui est certain, c'est qu'on en fit de son temps les plus grands éloges. « Ce tableau, fort estimé, dit d'Argenville, fit regarder Coypel comme un des premiers peintres de la France. »

Marié en 1657, avec Madeleine Hérault, Noël Coypel en eut un fils, Antoine Coypel, qu'il éleva dans l'idée d'en faire un artiste et qu'attendait une grande célébrité. Errard avait été le premier directeur de l'école, ou, si l'on veut, de l'Académie de France à Rome, et il en avait, pour ainsi dire, fondé l'établissement ; mais, soit qu'il eût demandé son rappel, soit qu'on voulût se conformer aux statuts qui prescrivaient de renouveler périodiquement le directeur de cette Académie, Errard revint en France en 1672, et Noël Coypel fut choisi pour le remplacer. Il partit avec son beau-frère, Charles Hérault, paysagiste, membre de l'Académie de peinture, et, voulant emmener avec lui son fils Antoine Coypel, qui n'avait alors que onze ans, il en obtint la permission de Colbert; on dit même que ce ministre en avait eu la première pensée. Arrivé à Rome, Coypel trouva l'enseignement de l'école très-imparfait. Errard avait assujetti les élèves à des études serviles d'anatomie et de proportions; il les avait aussi beaucoup employés à dessiner des ornements antiques, dont il réunissait une collection immense, et comme son propre style était fort pesant, il n'avait donné, en somme, aux pensionnaires du roi qu'une éducation sans fruit. Noël Coypel mit beaucoup de zèle à reformer l'enseignement de la naissante école. Il commença par la loger dans un grand palais voisin du théâtre de l'*Argentina* et il fit sculpter au-dessus de la porte les armes de France. Les plus belles statues de Rome furent moulées par ses soins et placées dans un salon où les élèves purent dessiner d'après l'antique, indépendamment des études qu'ils devaient faire d'après le modèle vivant. Le directeur les encourageait d'exemple à dessiner tous les soirs, et il corrigeait les dessins de chaque pensionnaire en lui donnant d'excellents conseils. Il leur disait entre autres choses qu'un peintre doit ménager sa verve, son talent et ses forces, et que, loin de s'épuiser en un seul jour et sur un seul tableau, il doit garder quelque chose de nouveau pour le lendemain. A ce trait, on peut reconnaître le caractère de Noël Coypel, caractère sage, réfléchi et modéré qui se révèle d'ailleurs par tous ses ouvrages.

Nicolas Poussin avait imposé aux Romains par la gravité de sa tenue et par un génie sévère ; Noël Coypel

[1] Bartsch a décrit cette belle estampe sous ce titre : *Dieu ordonnant à Noé de bâtir l'arche*. C'est le n° 3 de l'œuvre de Marc-Antoine.

[2] Voir la *Description de l'Église métropolitaine de Paris, par Gilbert*, Paris, 1821. A la place du tableau de Noël Coypel, on trouve aujourd'hui celui de Galloche, représentant saint Paul qui, à son départ de Milet, embrasse les fidèles avant de s'embarquer. Il ne serait pas impossible que Gilbert eût fait confusion, mais cela est peu probable de la part d'un homme qui paraît aussi bien informé.

leur rappelait un peu ce grand homme, auquel il cherchait à ressembler comme peintre et qui était une de ses plus vives admirations. C'est dans le goût du Poussin qu'il composa quatre tableaux de chevalet, destinés pour le cabinet du conseil à Versailles, et qui malgré leurs dimensions, étaient conçus comme de grandes toiles et avec toute la dignité de l'histoire. Coypel avait choisi dans la vie des législateurs ou des rois de l'antiquité des traits de sagesse et de vertu qui honoraient la royauté et lui pouvaient servir de modèles: Solon soutenant ses lois contre les objections des Athéniens; Ptolémée Philadelphe accordant la liberté aux Juifs en reconnaissance de la traduction des lois de Moïse par les Septante; Trajan donnant des audiences publiques; Alexandre Sévère faisant distribuer du blé au peuple romain en temps de disette... tels sont les sujets



PTOLÉMÉE PHILADELPHE DONNE LA LIBERTÉ AUX JUIFS, ETC.

des quatre tableaux que Noël peignit à Rome. Si l'imitation du Poussin et quelquefois le souvenir de Lesueur y étaient moins sensibles, ces tableaux pourraient être regardés comme de petits chefs-d'œuvre d'ordonnance et d'expression; la pantomime en est voulue, accentuée et profondément significative. Les figures sont ajustées de draperies à plis abondants qui laissent néanmoins deviner le nu sans affectation et sans pédantisme. Les fonds sont enrichis de belles architectures et les accessoires employés avec beaucoup de sobriété et de jugement. Un dessin correct et ressenti, une couleur rompue, harmonieuse et mâle, une touche sûre distinguent encore ces tableaux qui, par toutes ces qualités, appartiennent au génie français, de même que les compositions du Poussin. Considérant son art comme une poésie muette, Noël Coypel a calculé chacun de ses gestes pour arriver à l'expression la plus saisissante; il a fait parler chaque figure, et quelques-unes si clairement, que l'on croit les entendre. Dans le tableau de *Solon*, par exemple, il y a, auprès du législateur, un personnage qui semble dire : « Je n'ai pas besoin de connaître les lois; elles sont écrites au

fond de ma conscience. » Que s'il fallait faire un choix parmi ces quatre tableaux vraiment remarquables, nous dirions que l'*Alexandre Sévère* nous paraît plus faible que les autres et que les meilleurs sont ceux qui représentent Ptolémée Philadelphe accordant la liberté aux Juifs, et Trajan qui rend publiquement la justice. Je trouve du mouvement, du ressort et un heureux sentiment du pittoresque dans le premier de ces morceaux; le second me rappelle la grâce, le naturel et la douce dignité de Lesueur, particulièrement dans les figures de femmes qui viennent demander justice à Trajan, et dont l'une présente à cet empereur un placet. Il y faut admirer aussi, sur le premier plan, un esclave oriental qui se prosterne jusqu'à terre après avoir jeté son turban devant lui; c'est une belle et énergique figure tout à fait digne du Poussin. La scène se passe sous un portique majestueux et les palais de Rome remplissent le lointain de leurs perspectives variées. Bien qu'ils fussent exécutés en petit, les quatre tableaux dont nous venons de parler avaient été composés en vue d'une proportion plus haute, et ils étaient destinés, nous l'avons dit, à être peints en grand pour orner le cabinet du conseil du roi à Versailles; mais, par suite des changements qu'entraîna la construction de la grande galerie, on en décora le plafond de la salle des gardes de la reine, où ils sont encore. Les petits modèles, très-soigneusement finis, que Coypel venait de peindre, furent exposés à la Rotonde où toute la ville de Rome les alla voir. Le peintre français fut complimenté, non-seulement par Carle Maratte et par le vieux Cavalier Bernin qui s'étaient liés avec lui d'amitié, mais par le public italien, ordinairement si avare d'éloges à l'égard des artistes étrangers.

Après un séjour de trois ou quatre ans à Rome, Noël Coypel revint en France en 1676, et il y ramena son fils Antoine. Il s'installa aux galeries du Louvre dans un logement que le roi lui avait précédemment accordé, et Colbert lui fit aussitôt reprendre les travaux de peinture qu'il avait commencés dans les maisons royales, avant son départ pour l'Italie. C'était, disons-nous, dans le plafond de la salle des gardes de la reine que l'on devait placer les quatre grands tableaux de *Solon*, *Trajan*, *Ptolémée Philadelphe* et *Alexandre Sévère*: Coypel dut peindre le caisson octogone du milieu que ces quatre compositions devaient accompagner. Il y représenta le maître de l'Olympe sur un char attelé de deux aigles; quatre enfants ailés qui voltigent autour, symbolisent les satellites de Jupiter, dont la planète est désignée par une belle figure de femme. Sur la corniche qui encadre toute la décoration du soffite, Coypel figura une galerie garnie de spectateurs, et dans les encoignures, quatre obélisques chargés de palmes, entourés de statues feintes en bronze. Ces nobles peintures, parfaitement appropriées au style pompeux de Versailles, existent encore à peu près telles que le peintre les exécuta d'une touche savante et ferme, d'un coloris haut, mais harmonieux. On peut, en les voyant, se faire une idée juste des allégories mythologiques et un peu *poncives*, c'est-à-dire de convention, que Noël composa pour le grand escalier du Palais-Royal, pour les appartements de Trianon, et pour le parlement de Bretagne, à Rennes, où il fut appelé à décorer le plafond de la grand'chambre. Toutes les vertus que veut la justice et tous les vices qu'elle frappe, y sont personnifiés par des figures d'un style ferme, exempt de maniérisme, et que font valoir des camaïeux disposés avec goût pour reposer l'œil.

Devenu veuf, Noël Coypel se remaria, à l'âge de cinquante-sept ans, avec Anne-Françoise Perrin qui était alliée à la famille des Boullongne. De ce second mariage naquirent trois filles, dont l'une, Anne-Françoise, épousa François Dumont, sculpteur du roi, et un garçon, Noël-Nicolas Coypel, peintre distingué, qui a sa place marquée dans la présente histoire. Vieillard robuste, esprit toujours sain et toujours ferme, Coypel ne cessa de pratiquer son art avec une haute distinction. En 1695, à la mort de Pierre Mignard, le roi le nomma directeur de l'Académie de peinture en lui donnant la pension de mille écus, et s'il ne lui conféra pas le titre de premier peintre, ce fut, dit Caresme, à cause des économies que commandaient alors les nécessités de la guerre [1]. A soixante et onze ans, en 1699, il envoya à l'exposition qui eut lieu en la grande galerie du Louvre, dix-huit tableaux parmi lesquels figuraient son portrait et sa famille dans un même ovale, six

[1] Dans le même recueil où fut insérée la notice sur Noël Coypel, Caresme publia un *Dialogue sur le coloris*, qu'il attribuait à son beau-père, mais, chose étrange, ce dialogue, inséré comme une trouvaille qu'on venait de faire dans les papiers de Noël Coypel, n'est autre chose que le Dialogue imprimé par de Piles en 1699, morceau qui devait se trouver alors entre les mains de tous les curieux.

morceaux de la vie d'Hercule, commandés pour Trianon, un grand crucifix (peut-être celui qu'il avait peint pour les Filles de l'Assomption de la rue Saint-Honoré), le petit tableau de son *Mai* de Notre-Dame et les quatre esquisses terminées : *Solon*, *Trajan*, *Ptolémée* et *Alexandre Sévère*, qui sont aujourd'hui au Louvre. Enfin, à soixante-dix-sept ans, il eut le courage d'entreprendre de grandes fresques au-dessus du maître-autel des Invalides, et d'une main sûre encore et vigoureuse, il y peignit le mystère de la Trinité



LA RÉPROBATION DE CAIN APRÈS LA MORT D'ABEL

et une Assomption qui passent pour être de ses plus beaux ouvrages. Mais bientôt, étant tombé malade des fatigues que lui causaient de pareils travaux, il mourut en 1707, âgé de soixante-dix-neuf ans, la veille du jour de Noel, qui était l'anniversaire de sa naissance, et il fut enterré à Saint-Germain-l'Auxerrois. En lui reparut un instant, affaibli sans doute et amoindri, le génie gaulois du Poussin, et il se trouve tenir un très-honorable milieu entre le style tourmenté de l'école de Fontainebleau, et la manière factice et théâtrale qui fut inaugurée par son propre fils, Antoine Coypel.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS

Noël Coypel a gravé à l'eau-forte deux pièces dont la description se trouve dans le deuxième volume du *Peintre graveur français*, de M. Robert Dumesnil, auquel nous l'empruntons :

1. *La Vierge et l'Enfant-Jesus*. La Vierge, en demi-figure, est assise à gauche, en avant d'une muraille à pilastres cannelés ; elle tient, entourée de ses deux bras, dont les mains sont jointes, son divin fils, debout sur elle, qui la caresse. Composition dans un ovale en hauteur. Dans les angles du bas, en une ligne : *N. Coypel in. sculpt. et excudit;* et au-dessous : *F. de Poilly ex cum privil. Regis.* 1664. Hauteur, 10 pouces 9 lignes ; largeur, 7 pouces 7 lignes. On connaît deux états de cette planche : le premier avant, le second après la lettre.

2. *Sainte Famille*. La Vierge, vue jusqu'aux genoux, est assise, au milieu de l'estampe, à l'entrée d'une campagne. Elle tient, debout sur elle, l'Enfant-Jesus, dont elle soutient d'une main le pied, et de l'autre une main que le Rédempteur lève, en signe de bénédiction, vers le jeune saint Jean, qui se voit en adoration, au bas de la gauche. Saint Joseph est debout, dans le fond, attentif à cette aimable scène. Composition dans une forme carrée. Dans la marge à gauche : *N. Coypel in. et sculp.*, et à droite : *F. de Poilly ex cum Privil. Regis*, 1664 Hauteur, 10 pouces 11 lignes, y compris 8 lignes de marge ; largeur, 7 pouces 9 lignes. On connaît quatre états de cette planche : I. Avant la lettre ; les angles sont aigus. II. Avant la lettre ; les angles sont arrondis. III. Avec la lettre ; c'est celui décrit. IV. Retouché. Au milieu de la marge, on lit : *La sainte Famille de Jesus-Christ*. L'adresse de de Poilly est remplacée par ces mots : *à Paris, chez Gissey, graveur, rue Saint-Jacques, à l'Arbre de Jesse*.

Le Musée du Louvre possède cinq tableaux de Noël Coypel.

1. *Solon soutenant la justice de ses lois contre les objections des Athéniens*. Sous le vestibule d'un palais, Solon, tourné à droite, assis devant une table, explique le sens de ses lois à des groupes d'Athéniens qui l'entourent et l'interrogent. Toile, hauteur, 49 centimètres ; largeur, 88. Gravé par G. Duchange en 1717. Ce tableau et les trois suivants, dit le catalogue, furent ensuite exposés aux salons de 1699 et de 1704, et exécutés en grand, pour la décoration de la salle des gardes de la reine, à Versailles, où ils sont encore.

2. *Ptolemée Philadelphe donne la liberté aux Juifs en reconnaissance de la traduction des livres saints par les Septante*. Au premier plan, de chaque côté, des hommes, des femmes et des enfants, à genoux, rendent grâce au souverain qui vient de leur rendre la liberté. Au second plan, le roi, assis sur un trône élevé, entouré de plusieurs personnes de sa suite. Toile, hauteur, 49 centimètres ; largeur, 88. Gravé par C. Dupuis. Collection de Louis XIV.

3. *Trajan donnant des audiences publiques*. Sous un portique, décoré de colonnes d'ordre ionique, Trajan, suivi de ses conseillers, reçoit un placet que lui remet une femme. A gauche, au premier plan, deux hommes agenouillés : l'un d'eux se prosterne devant l'empereur. Hauteur, 49 centimètres ; largeur, 88. Gravé par C. Dupuis. Collection de Louis XIV.

4. *Prévoyance d'Alexandre Sévère, faisant distribuer du blé au peuple de Rome dans un temps de disette*. Au premier plan, un serviteur verse une mesure de blé dans un sac que tient ouvert devant lui un homme du peuple, tandis qu'une femme, portant un vase sur la tête, paraît attendre son tour. Plus loin, l'empereur, assis sous le péristyle de son palais, donne des ordres. Toile, hauteur, 49 centimètres ; largeur, 88. Gravé par C. Dupuis. Collection de Louis XIV.

5. *La reprobation de Caïn après la mort d'Abel*. Le Père éternel, porté sur des nuages, accompagné de deux chérubins, reproche à Caïn le meurtre qu'il vient de commettre, et lui montre Abel renversé, la face contre terre, au pied de l'autel. Caïn agenouillé, les bras élevés, détourne les yeux de ce spectacle. Toile, hauteur, 97 centimètres, largeur, 97 : forme ronde. Ancienne collection. Ce tableau fut peint par Coypel pour sa réception à l'Académie royale de peinture, le 3 mars 1663, mais ne fut donné par l'auteur que beaucoup plus tard.

Musée de Bordeaux. — Allégorie, dont le sujet paraît être la Sainte-Épine.

Museo del Rey, a Madrid. — *Suzanne accusée d'adultère par les vieillards*.

Vente Blondel de Gagny, 1776. — *L'Enlèvement d'Europe*. Ce tableau est riche de composition, d'un bon effet, et d'un coloris très-agréable. Toile, 48 pouces sur 72. 2,021 francs.

Vente Randon de Boisset, 1777 — *La Vierge tenant l'Enfant-Jesus près de son berceau ;* des anges l'adorent. Toile, 21 pouces sur 25. 800 francs.

Vente Cardinal Fesch — *Le Sacrifice d'Abraham*. Isaac, debout, une main sur la poitrine, écoutant les paroles de son père, qui est debout, la tête baissée, les yeux fermés, et qui, d'un geste, lui montre le ciel. Tableau gravé par Drevet. 43 scudi (232 fr.).



*École Française.* *Histoire*

# FRANÇOIS VERDIER

NÉ EN 1632 — MORT EN 1693



Les armes de Charles Lebrun, premier peintre du roi, étaient « d'azur à une fleur de lis d'or, au chef de sable, ayant au milieu un soleil d'or, au timbre de face. » Et blasonnant la palette de son premier peintre de ce même soleil qui brillait dans ses propres armes, Louis XIV avait entendu lui donner la royauté des arts. Lebrun n'eut garde de se tromper sur la pensée du monarque; il trancha du Louis XIV, et put s'écrier : « L'art, c'est moi! »

Autour d'un tel homme, il était bien difficile qu'une originalité se développât; il ne pouvait avoir et il n'eut que des élèves dociles, des collaborateurs soumis, des instruments. Au nombre de ces disciples qui furent plus ou moins absorbés par le maître, il faut compter Houasse, Claude Audran, Charles Lafosse; mais le plus fidèle de tous fut François Verdier, que Lebrun avait accaparé de très-bonne heure pour en faire un second lui-même. Verdier était de Paris; il était né en 1651 et il était entré si jeune dans l'école

de Lebrun, qu'à l'âge de dix-sept ans il se trouvait en état de concourir à l'Académie pour le grand prix de dessin qu'il remporta conjointement avec J.-B. Corneille, dit le Jeune.

Le sujet du concours était la conquête de la Franche-Comté par Louis XIV, c'est-à-dire un sujet compliqué, historique au premier chef, et qui ne demandait pas moins qu'un artiste consommé. En habituant son élève à l'aider dans ses vastes travaux, Lebrun l'avait façonné aux grandes compositions; il en avait fait à sa manière un peintre d'histoire, et ce fut en cette qualité que François Verdier fut reçu de l'Académie, le 19 novembre 1678, *avec une distinction particulière*, ce qui doit s'entendre de la toute-puissante protection de son maître. Son morceau de réception était le combat d'Hercule contre Géryon. On y voit se prononcer le caractère du talent de Verdier, qui était la force; on y trouvait le goût des formes robustes et des mâles actions, un type court, des mouvements énergiques et une certaine trivialité relevée par les conventions académiques, quelque chose enfin qui ressemblait à la première manière du Guide. Nommé adjoint à professeur en 1681, Verdier reçut, trois ans après, le titre de professeur, à la place de Claude Audran qui venait de mourir.

En passant par ces divers grades, l'élève de Lebrun n'avait pas cessé de mettre au service de son maître ses qualités viriles. A Paris, dans cette galerie d'Apollon tant de fois abandonnée, tant de fois reprise, il peignait d'après les cartons du premier peintre du roi, qui suffisait à tout et à tous, aux décorateurs, aux modeleurs, aux doreurs, aux maçons et aux charpentiers. Avec l'aide de ce collaborateur infatigable, Lebrun couvrait de ses emphatiques allégories les murailles de Trianon et de Versailles; mais il ne laissait pas ignorer que l'*Enlèvement d'Orythie*, à Trianon, était de la main de Verdier, ainsi que *Junon menaçant Io*, *Junon pleurant dans le sein de Téthys*. Mieux qu'un autre, ce disciple intelligent, preste et fécond savait transporter sur la toile les figures fières et lourdes, vulgairement héroïques, si l'on peut ainsi parler, que son directeur avait dessinées d'une main vigoureuse; mieux qu'un autre, il savait accuser ces muscles à la fois saillants et arrondis qui caractérisent le style de Lebrun, et enluminer d'un bleu dur ou d'un rouge banal ces draperies que le vent agite si à propos, tantôt pour remplir un vide dans la composition, tantôt pour servir de fond à une tête grimaçante. C'est ainsi qu'il devait peindre avec Houasse, dans le dôme de la chapelle, au collége des Quatre-Nations (aujourd'hui l'Institut), ce fameux dessin de *la Chute des Anges*, qui ne fut point exécuté, mais dont Loir nous a conservé l'ordonnance dans une de ses plus intéressantes gravures.

Verdier, cependant, peignait aussi pour son compte, mais toujours sous l'œil du maître, qui avouait complaisamment sa coopération, disant qu'il est des malades qu'il faut tenir à la diète, et d'autres au contraire auxquels on peut sans danger administrer la nourriture qu'ils réclament. En 1677, il fut chargé, par la communauté des Orfèvres, de peindre le *Mai* de Notre-Dame, et son tableau s'y voit encore sur le côté gauche de la grande nef. Verdier avait pris pour texte une légende des plus gracieuses, la résurrection de la Vierge. Les apôtres entourent la tombe ouverte et vide de la Mère de Dieu; l'un d'eux déploie le linceul immaculé, et il le trouve rempli de lis épanouis et de roses blanches. Au-dessus d'eux, dans une gloire de chérubins, plane la Vierge, et les cieux s'entr'ouvrent pour la recevoir. A vrai dire, cet aimable mystère est compris par Verdier dans un sentiment tout à fait mondain, à peu près de la façon que les jésuites entendent et pratiquent le culte de Marie. Elle est galamment habillée, sous le manteau traditionnel, d'une tunique blanche serrée au col et à la ceinture par une écharpe de soie jaune, et sa tête fraîche et ronde rappelle le type spirituel de la duchesse de Bourgogne. On dirait l'assomption d'une de ces beautés qui soupiraient dans les charmilles de Versailles, ou qui gouvernaient la petite cour de Sceaux. Un nuage épais et grisâtre supporte l'apothéose comme un plancher, et divise la composition en deux parties qui ne sont reliées entre elles par aucun accident lumineux, par aucun épisode. La lumière est diffuse, les attitudes sont tourmentées sans être expressives, et dans un morceau qui devait être si gracieux, c'est justement la grâce qui fait défaut.

Neveu par alliance de Charles Lebrun, Verdier partagea ses grands travaux aux Gobelins, et nous trouvons la trace du séjour qu'il y fit, dans le très-curieux livre de M. Marolles, abbé de Villeloin, intitulé: *Paris*, ou

*la Description succincte et néanmoins assez ample de cette grande ville, par un certain nombre d'épigrammes de quatre vers chacun sur divers sujets.* Au chapitre traitant « de ceux qui font florir les beaux-arts dans l'hôtel des manufactures royales aux Gobelins, sous la direction de M. Lebrun, premier peintre du Roi, » le bonhomme s'écrie :

Que Henri Testelin est un bon peintre encore,
Aussi bien que Verdier, tous les deux de Paris!

Lorsque le marquis de Louvois fut nommé à la surintendance des bâtiments à la place de Colbert, Verdier, qui avait partagé la faveur dont jouissait Lebrun sous l'ancien ministre, partagea aussi les déboires



TRIOMPHE DE SAMSON

que le nouveau surintendant suscitait au directeur des Gobelins. En 1686, on interrompit une suite de l'*Histoire du roi*, commencée en tapisserie d'après les peintures de Lebrun et de ses élèves, et, à cette occasion, il n'est sorte de mesquines tracasseries qu'on ne fit endurer à Verdier à propos surtout d'un *Ravissement d'Hélène* qu'il avait peint en grand d'après un dessin de Raphaël, et que M. de Louvois affectait de trouver détestable, tandis que les envieux, par une contradiction singulière, prétendaient y reconnaître la main secourable et magistrale de Lebrun. Sous la direction à peu près honoraire de Pierre Mignard, qui succéda à Lebrun en 1690, on créa aux Gobelins une académie de dessin d'après l'antique et le modèle vivant. Verdier et Leclerc, Tuby et Coysevox en furent les professeurs.

Si l'on en jugeait par les graveurs illustres qui se sont employés à reproduire ses œuvres, Verdier occuperait un rang élevé dans notre école, où il n'a cependant qu'une place bien secondaire, celle qu'il faut assigner aux doublures, même les plus brillantes. Gérard Audran, Bernard Picart, Larmessin, Nicolas

Tardieu ont rendu service à sa mémoire en gravant des compositions qui, sous la triste couleur de Verdier, seraient beaucoup moins belles que dans l'estampe de ces maîtres du burin; par exemple, *le Passage de la mer Rouge*, dont le fracas et la grande ordonnance rappellent, à s'y méprendre, *la Bataille d'Arbelles* et *le Passage du Granique*. Mais la suite la plus considérable de l'œuvre de Verdier est *l'Histoire de Samson* en quarante pièces dont quatre ont été gravées par lui-même. Cette suite témoigne d'une certaine facilité d'invention et d'une verve pittoresque qui serait frappante si elle n'émanait point d'un génie d'emprunt. La *Prière de Manué, Samson portant sur ses épaules les portes de Gaza, Samson prisonnier, Samson enseveli,* nous paraissent les meilleures de ces compositions qui abondent, malheureusement, en réminiscences flagrantes du Poussin et de Lebrun. On y rencontre à chaque pas des gestes poncifs, des mouvements convenus, des expressions factices, des figures qui agitent leurs bras et ouvrent leurs mains sans nécessité, sans aucun accent de passion véritable, et enfin de ces remplissages dont les portefeuilles académiques sont toujours pleins. Un de nos premiers artistes contemporains, M. Decamps, n'a pas dédaigné toutefois de s'inspirer de deux ou trois de ces estampes dans sa belle suite de l'*Histoire de Samson*, dont les vaillants et généreux dessins furent exposés au Salon de 1846. Quant à la gravure de Verdier, elle est conduite avec une habileté qui est rare chez les peintres; les chairs sont empâtées de points et le burin a très-adroitement harmonisé les franches morsures de l'eau-forte, sans en ôter la saveur. Les Audran n'eussent pas mieux fait.

Personne, dit d'Argenville, n'a plus dessiné que Verdier, et pourtant il mourut dans la misère en 1730, âgé de 79 ans. « Le peu de conduite de sa femme (dit Mariette), nièce et héritière de Madame Lebrun, le réduisit sur la fin de sa vie presque à la mendicité, et cela acheva d'éteindre toutes les facultés de son âme. » Avec François Verdier fut enterrée cette peinture du grand règne qu'avaient déjà parodiée les singes et les faunes de Gillot. L'allégorie tombait en pièces comme ces jeux de casse-tête dont les enfants eux-mêmes ne s'amusent plus, et Watteau venait d'étendre sur ces débris le grave manteau du sieur Pantalon et le taffetas rayé de Colombine.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

François Verdier a gravé à l'eau-forte et au burin cinq estampes, dont quatre de la suite de l'*Histoire de Samson* qu'il avait composée en quarante morceaux; les trente-six autres ont été gravées par Benoît et Jean Audran, J.-B. de Poilly, Charles Simonneau et Gaspard Duchange. Ces quatre pièces sont décrites par M. Robert Dumesnil.

Frontispice. « *Le génie de la peinture préfère l'Histoire Sainte à la profane qui paraît à l'opposite, pour donner au public la vie de Samson*, sujet de l'Ancien-Testament. » Le premier état est avec l'adresse de Benoît Audran, le deuxième avec celle de François Chéreau, graveur du roi.

2. *Manué agenouillé devant un grand livre, priant Dieu*; sa femme est debout derrière lui, les mains croisées sur la poitrine. Le premier état est avant toute adresse: le second porte celle de Chéreau.

3. *Samson vient de sortir de Gaza dont il emporte les portes sur son dos en se dirigeant à droite.* Même remarque qu'au morceau précédent.

4. *L'Histoire Sainte, figurée par une femme assise, fait signe à l'Invention qui, aidée de deux génies ailés, tient une draperie sur laquelle on lit Fin de l'histoire des actions extraordinaires de Samson.* Cette estampe n'a qu'un seul état et il ne s'y trouve jamais d'adresse.

5. *Enlèvement d'Orythie.* Borée la tient dans ses bras et vole au milieu du haut de l'estampe, qui offre un vaste paysage. Morceau sans nom ni marque.

Dans la suite de l'*Histoire de Samson*, les estampes gravées par Verdier sont la première, la troisième, la vingt-neuvième et la dernière. Elles portent : *Inventé et gravé par F. Verdier.*

Le musée du Louvre ne renferme qu'un seul tableau de Verdier. Il est ainsi décrit dans la notice : Les apôtres entourent le tombeau de la Vierge qui vient de ressusciter et s'élance vers le ciel, soutenue par les anges. Les figures sont de grandeur naturelle.

Nous reproduisons la signature de F. Verdier telle qu'elle existe sur les registres de l'Académie.

Verdier



*École Française.* *Portraits.*

# CLAUDE LEFÈVRE

NÉ EN 1633. — MORT EN 1675.



Il nous est arrivé souvent de nous arrêter, au Musée du Louvre, devant une toile de Claude Lefèvre, placée maintenant tout à l'extrémité de la grande galerie. *Portraits d'un maître et de son élève*, dit la notice, sans donner le nom de l'élève ni celui du maître; mais peut-être retrouverait-on le nom des personnages au moyen des armes qui sont peintes sur un pilastre, dans le tableau même : c'est un écusson écartelé au premier et au quatrième de trois cors, au second et au troisième de trois roses. Sur le seuil d'un cabinet magnifique, dont les rideaux, relevés contre une colonne, laissent apercevoir à gauche la cime des arbres d'un parc et l'architecture d'un château seigneurial, un précepteur désigne, vers la droite, à son élève un objet que le spectateur ne voit point. Tous deux sont debout, le professeur vu de face, l'élève de profil.

Que dit ce prêtre austère, au front haut et ferme, labouré de rides profondes, aux yeux fatigués par les veilles, aux cheveux grisonnants qui s'échappent en couronne d'une petite calotte noire? Que désigne-t-il à son jeune disciple avec ce geste sérieux et persuasif? Nous l'ignorons. Mais l'enfant, tenant son chapeau de feutre noir sur sa poitrine inclinée en avant, regarde de tous ses yeux, étudie de toute son intelligence et semble ému de toute son âme. La figure du prêtre est sévère, ses lèvres qui n'ont jamais souri qu'à la

science, son large manteau noir, son rabat blanc, carrément taillé comme un syllogisme d'école, sa taille haute, sa tournure altière et ses fières moustaches à la Richelieu, le font ressembler à un des jansénistes de Port-Royal. S'il a l'autorité de l'esprit, qui est la raison, il n'a point la tendresse, qui est l'autorité du cœur. Cet homme-là est fait pour convaincre plutôt que pour émouvoir. La tête de l'enfant, qui rayonne sous son abondante chevelure brune, s'enlève, intelligente et pensive, sur une large collerette de guipure. Elle trahit une âme comprimée. On croit sentir chez ce bel adolescent, de seize ans à peine, une soif d'expansion, un besoin instinctif et inassouvi d'admiration et d'amour, ou plutôt d'affection, qui devait se rencontrer souvent à cette époque où les enfants, dès qu'ils étaient confiés au soin du précepteur, ne voyaient plus leur mère qu'à de rares instants du jour. Bien que la scène représentée soit purement intime, elle est tellement relevée par le contraste et la dignité des caractères, il y a une telle profondeur dans l'expression des têtes, qu'il en résulte une unité puissante et qu'on est tenté de donner un nom historique à ces personnages si vivement accentués, si bien marqués à l'empreinte d'une individualité forte. On se demande si l'on n'a pas devant les yeux un Bossuet enseignant au grand Dauphin le *Discours sur l'Histoire universelle* ou la *Politique de l'Écriture sainte*.

Claude Lefèvre, né à Fontainebleau en 1633, appartenait à une famille de petite noblesse, employée dès longtemps au service du roi et qui lui avait fourni un mestre de camp. Un de ses ancêtres avait été premier peintre de Henri IV et en avait reçu toute espèce de faveurs, et c'est sans nul doute l'exemple de cet aïeul qui fit prendre à Lefèvre le parti des arts. Les galeries et les salles du château de Fontainebleau furent ses premières études, dit d'Argenville. Lefèvre y copia probablement, dans son extrême jeunesse, des figures mythologiques, des pieds allongés, des mains en fuseau, des têtes évasées ; mais assurément il ne comprit ni le Primatice ni maître Roux. La grande renaissance française était morte depuis longtemps. Le dix-septième siècle regardait froidement, sans déranger sa perruque solennelle, ces nymphes aux formes élancées que les Italiens faisaient plafonner dans la demeure des Valois, et il dansait gravement le menuet devant ces termes nus qui, la barbe hérissée et la bouche ouverte avec le funesque rire d'un masque tragique, soutenaient dans des poses tourmentées les chiffres enlacés de Diane et de Henri. Sans avoir perdu le goût de cette mythologie poétique et jeune, ou du moins rajeunie, le grand siècle voulait la ramener à des proportions plus humaines, la figurer plus décente, la tempérer, l'assagir, la refaire à son usage et même à son image.

Lefèvre, de retour à Paris, ne fit que traverser l'atelier de Lesueur, mais il semble qu'il y ait éprouvé un certain sentiment de calme et de sérénité que nous retrouverons empreint dans la physionomie de tous ses portraits d'homme. Il alla ensuite travailler chez Lebrun, qui le jugea assez habile pour se faire aider par lui dans les sujets de l'histoire du roi qui furent peints pour être exécutés en tapisserie aux Gobelins. C'est alors sans doute que Lefèvre, se croyant peintre d'histoire, composa un assez grand nombre de sujets de sainteté ou de piété. On citait de lui une *Nativité* qu'il avait peinte pour le roi dans l'ermitage de Franchart, à Fontainebleau, les *Quatre Évangélistes*, à Passy près de Moret, et l'*Éducation des Novices*, qui était placée au noviciat des Jacobins du faubourg Saint-Germain, dans la rue Saint-Dominique. Mais Lebrun, voyant les morceaux historiques de Lefèvre, lui conseilla d'abandonner l'histoire pour se livrer entièrement au portrait.

Si nous revenons en effet à la peinture du Louvre, dont nous parlions plus haut, nous verrons que l'intérêt se concentre exclusivement dans les têtes ; les plis du manteau sont peints de pratique et recouvrent un corps mal dessiné ; les mains elles-mêmes laissent à désirer. Ainsi, dès que le peintre n'en est plus à modeler la tête de ses figures, il perd la sûreté de son crayon, la liberté de sa brosse, il est irrésolu et il demeure insuffisant. Que devait-il en être, lorsqu'il se trouvait aux prises avec un tableau d'histoire ? Heureusement que Lefèvre eut le bon sens de suivre les conseils de Lebrun ; mais, s'il descendit au second rang, ou pour mieux dire, à un genre qui demande moins d'étendue dans le talent et dans l'esprit, ce fut pour y marquer sa place avec l'autorité d'un maître. En peu de temps, il devint le peintre à la mode de la Ville et même de la cour. Louis XIV, la reine Marie-Thérèse, le Dauphin et mademoiselle de

Montpensier, *la grande Mademoiselle*, posèrent devant lui ; il fit aussi les portraits du duc et de la duchesse d'Aumont et celui de la duchesse de Bouillon, représentée au centre d'une guirlande de fleurs ; on citait ce morceau comme un des chefs-d'œuvre de Lefèvre. Il arrivait alors quelquefois que les peintres de la bourgeoisie étaient adoptés par les grands seigneurs ; mais ce qui arrivait infailliblement, c'est que les peintres de la cour étaient recherchés par la bourgeoisie. Claude eut de son temps, à Paris, autant de



LE PRÉCEPTEUR ET SON ÉLÈVE (Musée du Louvre.)

réputation et de vogue qu'en avait eu Van Dyck à Londres et que Van der Helst en avait à Amsterdam. « Il y a peu de maisons, dit d'Argenville, où l'on ne voie des portraits de famille de Lefèvre, aussi frappants par la ressemblance que par le beau ton de couleur. » On admirait surtout ses portraits de l'organiste Couperin, du musicien Lecamus, en pied, jouant du théorbe, et de Mme La Valette, fille de Lefèvre, qu'il avait *peinte peignant d'un peigne à peigner*. Dans le même tableau, tout le sujet était répété par un miroir.

Qu'un artiste dont tout le monde faisait tant de cas, ait été agréé de l'Académie, il ne faut pas s'en étonner ; car dans ce temps-là, aucun homme d'un vrai talent n'était laissé en dehors de la savante compagnie. Reçu le 31 mars 1663, il dut fournir pour son morceau de réception le portrait de Colbert, qui

était vice-protecteur de l'Académie ; mais il ne présenta ce portrait que le 30 octobre 1666. Cette circonstance rendrait assez vraisemblable le voyage que Lefèvre, au dire de d'Argenville, aurait fait en Angleterre, où on l'aurait considéré comme un second Van Dyck ; cependant Vertue ne fait aucune mention de notre peintre, et Graham le confond avec Valentin Le Fèvre, de Bruxelles, qui a gravé de si belles eaux-fortes d'après les Vénitiens. Le Père Orlandi a commis la même erreur dans son *Abecedario;* mais Mariette se trompe, croyons-nous, lorsqu'il dit que d'Argenville a confondu Claude Lefèvre avec Roland Le Fevre, dit de Venise ; car le contraire est prouvé par le texte du biographe, qui donne avec exactitude deux dates différentes pour la mort de Claude et pour celle de Roland.

Une note publiée dans les *Archives de l'Art français*, d'après les manuscrits de l'École des beaux-arts, nous apprend que Claude fut marié deux fois. Sa première femme s'appelait Catherine du Tilloy, elle était née de parents nobles, à Luçon, en Poitou : il en eut deux fils et une fille. Sa seconde femme, qu'il épousa trois mois seulement avant sa mort, était Marguerite Blosse, « fille de secrétaire du roi et tante de messieurs Boucault, qui ont été depuis longtemps les receveurs de l'Hôtel-de-Ville de Paris. » A en juger par le peu que nous connaissons de ses ouvrages, Claude Lefevre méritait largement la très-haute estime dont il jouissait, et nul doute que, par la fermeté de son exécution, la justesse de sa couleur et l'accent de la vie, il ne soit supérieur à tous ceux qui, en Angleterre ou en France, ont couru la carrière de Van Dyck. Quand on regarde à quelque distance un portrait d'homme à mi-corps, qui se voit au Louvre en face du *Précepteur et son élève*, on est surpris de l'extrême vérité du ton des chairs ; la tête est pleine de vie ; la bouche sourit finement; l'œil est humide, éclairé par l'intelligence et il cligne sous le rayon lumineux qui le frappe ; la perruque est traitée avec une légèreté et une souplesse qu'aurait enviées Largillière. Seules, les ombres, peintes avec du noir et trop profondes, rappellent la tradition française. A cela près, Claude Lefèvre ne procède de personne : il ne se rattache ni à Lesueur, son premier maître, ni à Lebrun, duquel il diffère par un dessin plus naïf, une couleur infiniment plus vraie, une peinture plus solide, une touche plus accentuée et plus libre. Plus sérieux et plus serré que Largillière, moins tendu que Rigaud, moins sec et plus naturel, Claude Lefèvre est un excellent peintre de portraits, dont les beaux morceaux se tiendraient à merveille à côté d'un Van Dyck ou d'un Van der Helst.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

Claude Lefèvre, le Febvre ou Lefébure, a gravé lui-même à l'eau-forte, avec un talent supérieur, trois portraits extrêmement rares que nous allons décrire.

1. *Son propre portrait.* — Il est vu à mi-corps, de profil, tourné à droite, regardant de face et le corps un peu incliné en avant. Il porte un rabat, et sa main gauche retient sur sa poitrine les larges plis de son manteau. Cette belle eau-forte, d'une grande liberté de travail et dont le fond est largement grillagé, porte 250 millimètres de hauteur, 185 de largeur.

2. *Alexander Boudan, Iconopola Lutetiæ.* — (Il était ami de Lefevre). Il est vu à mi-corps, de trois quarts, nu-tête, vêtu d'un justaucorps avec rabat et d'un manteau jeté sur l'épaule droite. Nous ne connaissons pas de plus belle eau-forte que le portrait de ce gros homme intelligent, à face apoplectique, aux sourcils noirs tranchant sur ses cheveux blonds, rares et longs. *Cl. le Febure pinxit et sculpsit.* 250 sur 175.

3. *Charles Patin*, fils du célèbre Guy Patin. — Il est vêtu d'un manteau bordé de fourrures jeté sur l'épaule gauche. On en connaît trois états. Voir le *Peintre-Graveur* de Robert Dumesnil, au tome II.

Parmi ses portraits, nous citerons particulièrement :

*J. Baptiste de Colbert*, dans un médaillon ovale, reposant sur un socle de pierre sur lequel sont sculptées ses armes, une couleuvre. — Gravé par B. Audran.

*Alexander Petavius Pauli filius*, gravé par Nic. Pitau.

*Pierre de Camboust de Coislin*, évêque d'Orléans, gravé par Nic. Pitau, d'une distinction et d'une finesse extrêmes.

*Un Louis XIV* jeune, en armure, dans un ovale, grand in-folio, par Van Schuppen.

Et surtout *François Chauveau*, de l'Académie royale de Peinture et Sculpture. Il est debout devant une table sur laquelle sont posés ses burins ; sa main s'appuie sur une planche gravée sur laquelle on distingue une Minerve. Ce portrait est dû au burin étincelant de L. Cossin. Nous le reproduisons en tête de ce chapitre.

Les graveurs de Lefevre ont été J. Grignon, Habert, L'Enfant, Edelinck, B. Picart, Boulanger, Lombart, P. Van Somer.

Les dessins de Claude Lefevre sont faits à la sanguine, maniée très-librement, avec des hachures irrégulières et en très-petit nombre, qui sont relevés de blanc de craie.

Le Louvre ne possède de notre maître que les deux portraits que nous avons décrits plus haut.

Le Musée de Versailles en possède un assez grand nombre.



*École Française.* *Batailles, Paysages.*

# ANTOINE-FRANÇOIS VAN DER MEULEN

NÉ EN 1634 — MORT EN 1690



La même raison qui nous a fait placer les deux Ostade dans l'école de Hollande, nous permet de ranger François Van der Meulen dans l'école française. Ce peintre, en effet, appartient à la France par sa vie, par la nature des sujets qui donnèrent une physionomie à son talent, par les figures si éminemment françaises qui ont fait sa gloire et le charme de ses tableaux. Enchâssée dans la plus brillante moitié du règne de Louis XIV, l'histoire de Van der Meulen en est inséparable, et d'un homme qui fut l'historiographe assidu et familier de la Cour de Versailles, on ne saurait faire, malgré qu'on en ait, un peintre flamand.

Van der Meulen, cependant, était né à Bruxelles en 1634, d'une famille riche qui lui donna pour maître un artiste anversois, Pierre Snayers, bon peintre de batailles et paysages, et pensionnaire de l'archiduc Albert qui le retenait à Bruxelles. Dans l'atelier de Snayers, Van der Meulen s'étudia surtout à dessiner des chevaux dans toutes les positions, dans tous les mouvements; il sut par cœur le trot, le galop, la caracole, la ruade, le cheval bondissant, le cheval renversé, le cheval mort; il acquit en même temps une manière de peindre facile, légère et transparente, qui était alors celle de tous les peintres flamands sortis de l'école de Van Balen ou de Rubens, particulièrement celle de Teniers. Bientôt il peignit des défilés de troupes, des campements, des rencontres de cavalerie, dans lesquels il égala son maître, si bien que l'on attribua dès lors à Snayers les peintures de Van der Meulen, comme plus tard, lorsque l'élève eut à son tour un grand nom, les marchands attribuèrent à Van der Meulen les ouvrages de Snayers.

Quelques-uns de ces petits tableaux de Van der Meulen ayant été apportés en France, Lebrun les vit, les trouva pleins d'action et pleins de goût, et il comprit tout de suite quel parti on pourrait tirer d'un tel coloriste pour représenter au naturel les faits militaires de Louis XIV, que lui, Lebrun, représentait en grand sous les formes héroïques de l'allégorie. Il en parla donc à Colbert, qui en fait d'art ne voyait que par les yeux de Lebrun, et il l'engagea vivement, non seulement à acheter des tableaux de Van der Meulen, mais à faire venir l'artiste à Paris pour l'attacher au service du roi. Colbert, dont l'ambition était d'attirer à la Cour de Louis XIV tous les talents et d'absorber au profit de son maître toutes les gloires étrangères, écrivit à Van der Meulen pour lui offrir une pension de 2,000 livres, un logement aux Gobelins, et l'assurance d'être employé par le roi dans le genre de peinture où il excellait. Le peintre flamand quitta Bruxelles et vint s'établir à Paris. Lebrun le reçut avec honneur aux Gobelins où il demeurait lui-même et les deux maîtres se lièrent d'amitié en peu de temps.

C'était l'époque où Louis XIV allait soutenir par les armes ses prétentions sur les Pays-Bas. Le jeune peintre de batailles ne pouvait arriver plus à propos. Jusque-là, il n'avait peint que des combats de son invention, des escarmouches, des engagements d'avant-postes, des coups de pistolet comme ceux qui éclatent dans les petits tableaux du Bourguignon; maintenant il s'agissait de suivre pas à pas les marches de Louis XIV et de son armée, de peindre avec une vérité officielle tous ces carrosses dorés qui allaient conduire au milieu des camps les chambellans et les maîtresses, les filles d'honneur et les pages, et de continuer pour ainsi dire les carrousels de la paix dans les parades d'une guerre fastueuse que Louis XIV entendait mener comme une fête. Au lieu des costumes de convention dont il avait revêtu ses personnages, Van der Meulen devait copier fidèlement les uniformes de chaque corps. Il ne serait plus le maître, ni des lignes de son paysage qu'il faudrait accepter telles que les offrirait la topographie des villes assiégées ou des provinces à conquérir, ni des mouvements de troupes qu'il serait tenu d'observer avec exactitude, de manière que M. de Turenne pût au besoin reconnaître ses dispositions militaires et que le roi pût un jour se rappeler avec intérêt les lieux et les villes témoins de ses faciles triomphes.

Van der Meulen, en effet, prit part à la campagne de Flandre en 1667, il en fut le peintre historiographe. Tandis que Lebrun, en sa qualité de premier peintre du roi, était emmené à la guerre, lui aussi, dans la voiture du ministre Colbert, Van der Meulen, défrayé de toute dépense, suivait le roi dans un de ces riches carrosses, *où tant d'or se relève en bosse*, et qu'il a peints avec tant de complaisance, d'un ton si heureux, dans leur pesante et majestueuse allure. Chaque jour il venait prendre les ordres du roi, qui chaque jour consacrait une heure au choix des sites, à l'indication des épisodes et à celle des personnages qui devaient y figurer. Van der Meulen était donc obligé de dessiner sur les lieux mêmes, jour par jour et souvent avec rapidité, les haltes, les fourrages, les campements, les sièges, les assauts, les escarmouches, les combats, les retraites. Pas une marche de régiment dont il ne saisît le côté pittoresque en l'indiquant avec précision toutefois et en profitant des mouvements de terrain qui pouvaient y jeter quelque heureux désordre et en sauver la monotonie. Pas une ville dont il ne relevât le plan, en se plaçant ou en se supposant à un point de vue très-élevé, d'où il embrassait d'un coup d'œil les fortifications dans tout leur développement ainsi que les plaines environnantes. Il faut convenir du reste que toute cette campagne de Flandre ne dut pas laisser au

peintre beaucoup de repos, car ce fut une sorte de fête célébrée les armes à la main. Les prises de villes se succédaient si rapidement que l'artiste avait peine à suivre Louis XIV dans sa marche aisément victorieuse et qu'il aurait pu dire au grand roi, comme Boileau :

Cesse de conquérir ou je cesse de peindre.

Arras, Douai, Lille, Courtray, Oudenarde se rendaient l'une après l'autre et devenaient pour Van der Meulen le motif d'autant de tableaux charmants, pleins d'air et pleins d'espace, que ce peintre ingénieux savait



CONVOI MILITAIRE

faire presque aussi exacts qu'une carte d'ingénieur, en même temps qu'il les rendait intéressants pour la pensée et pittoresques pour l'œil. Et il y a tant de naturel dans ces compositions de Van der Meulen, qu'on n'aperçoit pas au premier coup d'œil tout ce qu'il a dépensé de talent pour venir à bout d'une tâche aussi ingrate, aussi difficile à concilier avec les exigences de l'art. D'abord, il faut remarquer que cette Flandre qui était le théâtre de la guerre, n'offrait au paysagiste qu'une contrée sans accident, une vaste plaine nue et sans bornes pour le regard, de façon que Van der Meulen, qui ne pouvait naturellement placer les villes assiégées que dans le fond de son tableau, puisqu'il faisait l'histoire des assiégeants, en était réduit à étendre sa vue sur des provinces entières. La principale difficulté, dans ce pays de plaine, était de se créer un premier plan. Le peintre le compose ordinairement d'un groupe de cavaliers caracolant autour de Louis XIV devant lequel ils se découvrent, et qui malgré la petite dimension des figures, serait reconnaissable au chapeau qu'il

garde sur sa tête, s'il ne l'était à sa bonne mine, à son grand air, à la magnificence de son costume, à la hauteur de son geste. Que si les personnages sont vulgaires, comme dans la *Vue de Béthune* ou dans *l'Arrivée devant Douai*, il suppose de quoi donner du jeu à leur action : ce sera par exemple l'épisode d'un groupe de soldats s'efforçant de relever un mulet chargé de bagages, ou bien la tente des vivandières sous un massif d'arbres, ou plus simplement encore, il se servira d'un énorme tronc de chêne déraciné par la tempête, qui, jeté sur le devant de la composition, y formera avec ses cavernes, ses crevasses, ses nuances variées, ses branches mortes, une masse à laquelle se puissent rattacher les regards.

Mais ce qui donne un intérêt vraiment historique à ces tableaux de Van der Meulen, c'est la physionomie de cette Cour célèbre où l'on vit briller tant de grands hommes et, pour ne parler ici que des guerriers, tant de héros-courtisans aussi galants qu'intrépides, aussi prompts à braver la mort qu'à flatter le roi. Certes la noblesse d'alors, Louis XIV en tête, est plus curieuse, plus belle à voir ainsi, quand elle ouvre la tranchée au milieu des gais propos, quand elle échange des coups de pistolet dans un défilé ou qu'elle met l'épée à la main dans un engagement corps à corps, que si le peintre nous l'eût montrée à Versailles, l'échine cambrée, faisant glisser ses talons rouges sur les parquets de l'Œil-de-bœuf, sans compter qu'il y a une étude charmante à faire, chez Van der Meulen, de ces beaux costumes sous lesquels passent au galop de leur colossale monture, des héros qui s'appellent Chamilly, Turenne, Luxembourg. En effet, le naïf flamand n'a rien omis dans ces ajustements, d'ailleurs remplis de goût, de ce qui peut caractériser une fonction militaire, un grade, un régiment ; il n'a rien oublié, ni la guêtre du lansquenet, ni son habit qui a tout plein de poches pour la maraude, ni les bottes à genouillère du mousquetaire rouge qui porte une croix blanche sur sa poitrine écarlate, ni le riche baudrier, ni la plume élégante de ces fiers gentilshommes de la maison du roi, fiers de leurs belles mains et de leurs fines moustaches, enrubanés à l'épaule, et encravatés de dentelles au point de Hongrie.

Quelquefois Van der Meulen nous transporte au milieu de cette place forte que, tout à l'heure, nous apercevions au loin, et nous assistons à la magnifique entrée du vainqueur dans ces villes forcées ou rendues. Ici c'est l'*Entrée à Douai :* la reine Marie-Thérèse, entourée de ses pages, accompagnée de ses dames, reçoit dans un superbe carrosse à six chevaux, l'hommage des magistrats de la ville, à genoux devant elle, tandis que Louis XIV et Monsieur, à cheval avec toute la cour et environnés de leurs gardes, laissent gracieusement à une femme tous les honneurs du triomphe. Là, c'est la *Prise d'Arras*, et la reine y figure de nouveau dans toute la pompe monarchique d'une cour qui semble s'être fait suivre des magnificences de Versailles. Singulière vie que la vie des camps à cette époque ! La peinture de Van der Meulen en est une image fidèle, tout aussi fidèle et non moins saisissante que la peinture écrite de Saint-Simon, grand écrivain avec qui l'artiste flamand n'est pas sans avoir quelques traits de ressemblance : même largeur d'exécution, même coquetterie de détails.

La campagne de Franche-Comté, en 1668, exerça aussi le talent de Van der Meulen. Là, se présentaient encore, mais dans un pays plus mouvementé, les mêmes motifs, des siéges, des vues de villes, des citadelles, Gray, Besançon, Dôle, Salins, les châteaux de Sainte-Anne et de Saint-Laurent, le fort de Joux. Van der Meulen y réserva, comme à son ordinaire, la première place à Louis XIV qu'il se plut à représenter donnant des ordres à ses généraux, salué par ses courtisans, montrant du doigt l'horizon, c'est-à-dire la victoire, et toujours majestueux et toujours solennel. Parfois cependant c'est un convoi militaire qui passe, un régiment qui se dirige vers la *Ville de Gray*, l'arme sur l'épaule, tournant le dos au spectateur et traînant avec lui ses bagages. J'admire comment le peintre a su varier ses lignes en introduisant parmi les figures en marche, une chaise qui, au lieu d'être portée à bras d'homme, l'est par des mules attelées par devant et par derrière. Voilà tout de suite l'uniformité rompue et le tableau égayé par cet accident pittoresque. J'admire aussi la beauté vraiment héroïque des arbres qui garnissent le premier plan, encadrent la composition et servent de coulisses aux profondeurs du tableau. Aucun paysagiste, si ce n'est peut-être Van Artois, n'a imaginé des arbres aussi beaux ni d'une aussi fière allure. Plus tourmentés, plus noueux que ceux de Claude Lorrain, les arbres de Van der Meulen rappellent les forêts du Guaspre et les augustes paysages du Poussin.

Son feuillé est large; ses branches, hardiment jetées, ont de la vigueur, des mouvements heureux et bien contrastés. Enfin, au pied de ces marronniers, de ces hêtres, de ces chênes, poussent des plantes colossales qui ont, comme eux, une puissante tournure, une robuste élégance.

Van der Meulen était marié lorsqu'il vint en France, mais l'épouse flamande qu'il avait emmenée avec lui étant morte, il se trouva, jeune encore, veuf et père de deux enfants, dont une fille en bas âge. Logé aux Gobelins, il y avait vécu dans l'intimité de Lebrun; il y avait connu sa nièce, il l'épousa. C'était une jeune fille un peu légère, dit-on, et qui n'était pas capable de remplir envers les enfants de Van der Meulen les



COMBAT DE CAVALERIE

sérieux devoirs de la maternité. Aussi cette alliance où le peintre croyait trouver le bonheur, ne fut utile qu'à sa fortune. Épouser la nièce d'un aussi grand personnage que Charles Lebrun, premier peintre du roi, c'était s'ouvrir le chemin de la faveur. Depuis ce moment, Van der Meulen, déjà connu de Louis XIV, fut comblé de ses bonnes grâces. Le roi ayant appris que Van der Meulen avait un enfant de sa seconde femme, voulut bien être lui-même le parrain de cet enfant, et il le tint sur les fonts dans la chapelle des Tuileries, avec sa cousine Mademoiselle de Montpensier, la grande Mademoiselle, comme l'appelle madame de Sévigné. Le peintre flamand était, on le voit, très-bien en cour. Aussi Mademoiselle, qui s'occupait beaucoup plus de Lauzun que des beaux-arts, a-t-elle trouvé l'occasion de nommer Van der Meulen dans ses *Mémoires*. « Il y a, dit-elle, un cabinet (dans le château de Choisy) où toutes les conquêtes du roi sont en petit par Van der Meulen, un des plus habiles peintres de ces manières. »

C'est au château de Marly que l'on transportait la plupart de ces tableaux militaires de Van der Meulen.

toiles en largeur qui convenaient fort bien à la décoration des longs vestibules de ce château. Plusieurs ornaient la chambre du roi et son cabinet, par exemple les vues de *Condé*, de *Salins*, d'*Ypres* et de *Joux*, toutes animées par des figures en mouvement, surtout par des chevaux de poils variés. Et il est remarquable que Louis XIV, par un calcul de sa vanité, ou peut-être par un sentiment de bon goût, avait placé en vue, dans les vestibules faisant face à la chapelle et à la grande allée du jardin, les tableaux où il était représenté en personne, flatté, majestueux et triomphant, tandis qu'il avait réservé pour sa chambre tous ceux où il ne figurait pas lui-même. Un ermite et quelques valets d'armée conduisant des mulets, des palefreniers tenant de superbes chevaux de main, telles étaient les figures familières qui occupaient les premiers plans de la *Prise de Salins* et de ce *Fort de Joux*, qui, situé dans les montagnes du Jura, dédommageait cette fois Van der Meulen de tant de paysages qu'il avait dû peindre en plat pays. Un personnage voyageant dans un *soufflet*, suivi d'un groupe de cavaliers, un train d'équipage, voilà tout ce qu'on remarquait dans les tableaux d'*Ypres* et de *Condé*. On peut voir, du reste, que depuis 1667, Van der Meulen n'avait pas cessé de remplir ses fonctions d'historiographe, plus assidûment que Racine et Boileau. Il avait fait, lui aussi, la campagne de 1672; et il en avait rapporté dans ses cartons ce fameux *Passage du Rhin*, aussi vivant, aussi coloré que la belle lettre de madame de Sévigné, et plus vrai que l'emphatique épître de Boileau. Il avait peint ensuite sur les lieux, au fur et à mesure de nos conquêtes, *la Prise de Maëstricht*, celle de *Dinan*, celle de *Valenciennes* et la *Bataille de Montcassel*, gagnée par Monsieur, et le *Siége de Saint-Omer* et le *Siége de Cambrai*. Ces quatre dernières compositions, encastrées dans le mur, sur les quatre faces du grand escalier de Versailles, y furent entourées par Charles Lebrun de bordures magnifiquement historiées, enrichies de figures allégoriques et des ornements les plus pompeux, de festons, de trophées, d'enroulements et de fleurs.

Étrange rapprochement, en vérité, que ces conquêtes de la Flandre peintes par un Flamand! Et ne pourrait-on pas reprocher à Van der Meulen d'avoir ainsi illustré lui-même les victoires remportées sur sa patrie par les armées de Louis XIV, d'avoir célébré le vainqueur au lieu de s'aller battre avec les vaincus?... Sans doute on a pu dire que la Flandre espagnole était déjà une Flandre française, que les sympathies de la Belgique la portaient plutôt vers nous que vers la Hollande républicaine et protestante; mais il faut convenir qu'il y a loin en tous cas de cette faiblesse de Van der Meulen, si tant est qu'on doive l'appeler ainsi, à la dignité, à l'énergie de Jacques Callot refusant fièrement à Louis XIII de graver le siége de Nancy, et répondant *qu'il se ferait plutôt couper le pouce*, que de consacrer par le burin le souvenir de la défaite de son pays. Van der Meulen, pour son propre honneur, se trouve décidément mieux placé dans l'école française que dans l'école flamande.

On dit que Lebrun, lorsqu'il composa ses *Batailles d'Alexandre*, en fit peindre les chevaux par Van der Meulen. Rien n'est plus probable, et quand ces deux maîtres ont travaillé ensemble, ce qui leur est arrivé souvent, même dans de simples dessins, il est clair que Lebrun a dû laisser à Van der Meulen le soin de peindre ou de dessiner les chevaux, dont ce peintre avait fait une étude approfondie. Les chevaux du dix-septième siècle, ces colosses à petite tête et à large croupe, pleins de feu, de vigueur et de noblesse, que Philippe Wouwermans faisait piaffer à la porte d'une écurie ou bondir à la chasse, que Jacques Callot gravait d'une pointe si résolue dans ses *Siéges* et ses *Batailles*, ces amples et fiers chevaux danois qui firent la Guerre de Trente ans et qui portèrent tous les héros du siècle, depuis Gustave Adolphe jusqu'à Turenne, personne ne les a mieux peints que Van der Meulen et ne les a mieux connus. Toutes les robes lui ont servi à établir la gamme de sa couleur, ou pour dire plus juste, de son clair obscur, et toujours il a choisi pour Louis XIV les tons les plus remarquables, les chevaux blanc, isabelle, soupe de lait, tigré, pie, tandis que le bai commun et les autres nuances étaient réservées aux figures secondaires, à moins de quelque nécessité de réveiller la lumière en certains endroits. Les chevaux de Van der Meulen ont, dans la tête, une ardeur héroïque, une noblesse de formes qui rappelle les sublimes fragments de l'antique, et dans le reste du corps un caractère de force et de vérité qui ne rappelle plus que la nature. Il est d'ailleurs impossible de mettre plus d'accord entre l'allure du cheval et les façons du cavalier. Chez Van der Meulen, la monture est toujours faite pour le héros.

Les biographes hollandais Houbraken et Campo Weyermann assurent que les légèretés de Madame Van der Meulen causèrent à son mari des chagrins domestiques dont il mourut. De fait, cet excellent maître mourut avant l'âge, le 15 octobre 1690, la même année que Lebrun. Il fut inhumé à Saint-Hippolyte. Il laissait deux filles et un garçon, qui se fit prêtre, et pour élèves Dominique Nollet, Martin Baudoins ou Bondewyns l'aîné, Martin Bonnart le cadet, et Jean Van Huchtemburg qui fut bon peintre de batailles et qui a parfaitement gravé les ouvrages de son maître. Reçu de l'Académie le 13 mai 1673, il fut nommé successivement conseiller en 1681 et premier des conseillers en 1686.

Sans parler des grandes tapisseries exécutées aux Gobelins d'après les peintures de Van der Meulen,



LE PASSAGE DU PONT.

tapisseries qu'on a vu cent fois figurer avec honneur dans les cérémonies publiques, à côté de celles de Lebrun et de Jules Romain, ses petites *batailles*, celles qu'il fit, non par ordre, mais seulement pour obéir à son génie, ses *convois militaires*, ses *haltes*, sont comparables à ce qui a jamais été fait de mieux en ce genre. La couleur en est brillante, vraie, argentée, basée sur des gris fins, et souvent elle rappelle par là le maître des maîtres, David Teniers. Ses paysages sont d'un grand goût, vastes, profonds et, suivant la remarque d'un critique judicieux, lorsqu'il n'y peint pas des armées, on dirait qu'il n'a pu s'empêcher de leur réserver une place; l'exécution en est large et souvent on y reconnaît la main de Huysmans de Malines. Quelquefois l'on trouve dans la peinture de Van der Meulen des bleus crus qui en troublent l'harmonie. Mais on peut voir, à ces petits tableaux, pleins d'esprit et de mouvement, chaleureux sans fureur, pittoresques sans affectation, que Van der Meulen n'avait pas besoin, pour se faire un nom, de l'immense intérêt historique

qui s'attache à ses ouvrages. Soit qu'il représente la Cour de Louis XIV à cheval ou en carrosse, apportant à la guerre ses habitudes d'élégance, sa bravoure et sa courtoisie, soit qu'il peigne en y semant d'agréables épisodes, par exemple le *Passage du roi sur le pont Neuf*, les vues de ces maisons royales, Fontainebleau, Vincennes, le Louvre, qu'on aime à voir telles que les habitaient La Vallière et Montespan, Van der Meulen est toujours artiste, c'est-à-dire qu'il a su joindre l'attrait d'un tableau charmant à l'exactitude d'un renseignement précieux. Lebrun a écrit l'histoire allégorique, l'emphatique épopée du règne de Louis XIV : Van der Meulen plus familier, plus vrai et j'ajoute plus peintre que Lebrun, nous en a laissé les mémoires, mémoires inappréciables, tant pour la célébrité du sujet que pour la grâce de l'exécution, et qui peuvent faire regarder Van der Meulen à peu près comme le Saint-Simon de la peinture.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

D'excellents graveurs ont popularisé l'œuvre de Van der Meulen, dans de magnifiques estampes dont les cuivres font partie de la Chalcographie du Louvre, et se vendent à des prix modérés. Bauduins, Romain de Hooge, Lepautre, Sylvestre, Huchtenburg, Simonneau l'aîné, Nicolas Bonnard, Cochin, Surugue, Ertinger ont gravé ses *batailles* et ses *chasses* au nombre de 47; ses *paysages* en 18 morceaux; ses *études de chevaux* en un livre de 10; ses *campements* en 8 pièces. L'œuvre entier se compose donc de 113 estampes.

Rien n'est touché avec plus d'esprit que les dessins de Van der Meulen. La pierre noire, la mine de plomb et la sanguine étaient les crayons qu'il employait dans ses études de figures, de chevaux et de paysages. Il y mettait peu de hachures, et les couchait ordinairement de droite à gauche. Un petit lavis d'encre de Chine s'y trouve quelquefois mêlé d'un blanc de craie; son feuillé, quoique un peu pointu, est excellent et sa manière de colorier les grandes vues de villes, en fait de vrais tableaux.

Mariette trouve les dessins de Van der Meulen d'une si grande beauté qu'il ose les dire plus parfaits que ses tableaux. « M. Boule, dit-il, dans ses notes manuscrites, avait eu de la veuve de Van der Meulen presque tous les dessins de son mari; mais ayant été enveloppés dans son incendie, il ne s'en est conservé que quelques-uns qui ont beaucoup souffert. J'en ai restitué plusieurs pour le comte de Livry. »

Outre les tableaux dont nous avons parlé, Van der Meulen avait peint les conquêtes de Louis XIV pour les trois réfectoires des Invalides. On voyait encore 10 tableaux de lui à Rambouillet. Le château de Marly en contenait jusqu'à 29. La plupart, depuis la destruction de ce château, sont allés au Louvre.

Parmi les tapisseries exécutées aux Gobelins, d'après Van der Meulen, nous citerons le *Mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse*, l'*Alliance du roi avec les Suisses*.

Le Louvre renferme vingt-trois tableaux de ce maître.

L'armée du roi campée devant *Tournai*, 1667; arrivée de Louis XIV devant *Douai*, qu'il fait investir par sa cavalerie, 1667; *Vue de la ville et du siége d'Oudenarde*; arrivée du roi devant *Maestricht*, 1673; *Prise de Valenciennes*, 1677; vue de la ville de *Luxembourg*, du côté des bains de Mansfeld, 1684; — tous ces tableaux proviennent de Marly.

*Entrée du roi et de la reine à Douai*, en 1667; *Marche sur Courtrai*, 1667; *Entrée du roi et de la reine à Arras*, 1667; vue de *Lille du côté de Fives*, 1667; *Combat près du canal de Bruges*, 1667; *Reddition de Dôle*, 1668; *Passage du Rhin*, 1672; *Prise de Dinan*, 1675; *Vue de Fontainebleau*, du côté des jardins; *Vue de Vincennes*, du côté du parc; *Bataille*, à l'entrée d'une forêt; *Bataille*, au passage d'un pont; *Bataille* près d'un pont; *Convoi militaire*, tableau qui fait pendant à une *Halte de cavaliers*, achetés par Louis XVI; *Étude de chevaux*.

On ne trouve de Van der Meulen ni au musée de La Haye, ni à celui d'Amsterdam, ni à Munich; mais on en voit au musée de Bruxelles et à la galerie du Belvédère à Vienne.

Voici les prix que nous relevons dans les ventes :

VENTE MICHEL VANLOO. — *Deux Sujets de bataille*, 10,000 liv. (achetés pour la Russie).

VENTE JULIENNE, 1767. — *Une Embuscade* dans une forêt où Louis XIV commande en personne; 371 liv.

VENTE LEMPEREUR, 1773. — Deux petits tableaux. Dans l'un on voit des cavaliers dans une campagne ornée d'arbres; dans l'autre, deux rochers : 2,100 liv.

VENTE BLONDEL DE GAGNY, 1776. — Les deux tableaux ci-dessus de la vente Lempereur, 1,800 liv. — Un *Choc d'armée*, près d'un village, très-petit tableau peint sur bois; 800 liv. — Deux petites batailles; 455 liv.

VENTE PRINCE DE CONTI, 1777. — Les deux tableaux des cabinets de Lempereur et de Blondel de Gagny. Ils montèrent cette fois à 3,000 liv. — Une *Attaque* près d'un village et un autre choc en pleine campagne, 1,000 liv. — Une *Halte* de cavalerie et d'infanterie, toile collée sur bois; 601 liv.

VENTE RANDON DE BOISSET, 1777. — *Combat près d'un bois* un cavalier renversé et un autre au galop; 900 liv.

VENTE Mme BOLLAND, 1779. — Les deux tableaux que nous avons vus ci-dessus aux ventes Lempereur, de Gagny et Conti, ne s'élevèrent qu'à 2,000 liv.

VENTE DUCHESSE DE BERRY, 1837. — Une *Attaque de convoi* dans les montagnes; 620 fr.

VENTE PERREGAUX, 1841. — La *Promenade en carrosse*. Un personnage vêtu de noir se montre à la portière d'un carrosse traîné par six chevaux. Il est précédé de coureurs et de valets de pied (manière de Teniers); 1,005 fr.

VENTE CARDINAL FESCH, 1845. — *Siége de Douai* par Louis XIV et *Reddition d'une place forte*; c'étaient des esquisses de ses grands tableaux du Louvre. Ensemble 270 scudi, environ 1,300 fr. — *Halte de cavalerie*, 60 scudi, environ 300 fr. — *Combat de cavalerie* sur le bord d'un fleuve, 345 scudi, environ 1,700 fr.

Les tableaux de ce maître sont souvent signés en lettres capitales comme ci-dessous :

A. F. V. MEULEN.

Imp. ... [illegible]



*École Française.* *Fleurs*

# JEAN-BAPTISTE MONNOYER

NÉ EN 1634. — MORT EN 1699



Il y a deux manières de comprendre les tableaux de fleurs. Les uns les peignent pour l'amour des fleurs elles-mêmes, les autres pour l'amour de la peinture. Ceux-ci ne voient dans un bouquet qu'un heureux mélange de tons éclatants, qui doit surprendre le regard et le ravir. Si la rose étale sur leur tableau ses couleurs suaves, si l'œillet se panache de chatoyantes bigarrures, si la pivoine penchée s'épanouit et développe ses larges pétales de carmin, si quelque tulipe y montre ses raies d'or, ce n'est pas tant pour enchanter le botaniste en lui faisant reconnaître et appeler par leur nom latin ses fleurs aimées, c'est afin de donner au pinceau une occasion de lutter avec la nature et de produire des effets saisissants. Les fleurs seront ici le prétexte d'un tableau qui présente une gamme réjouissante de couleurs choisies, s'élevant par l'hyacinthe jusqu'au blanc de l'ivoire, ou par le lis jusqu'au blanc de la porcelaine, et descendant par la scabieuse jusqu'au violet brun. Chaque fleur est ainsi comme une note aiguë, modérée ou grave dans cette musique de tons; et si le peintre a réussi à charmer le spectateur en jetant sur un panneau de sa demeure ses brillantes harmonies, le voilà content.

Ceux-là, au contraire, plus amoureux des fleurs que de l'art, se passionnent pour leurs modèles au point d'oublier l'effet à produire. Le naturaliste l'emporte en eux sur le peintre. L'individualité de chaque espèce les frappe et les séduit. Il faut apprendre à polir les feuilles de rose, à dessiner finement les tiges, à toucher délicatement les étamines. Ils veulent rendre ces beaux pluchés qui garnissent la corolle de l'anémone, ou le duvet qui adoucit le vermillon de la pêche. Ils sont jaloux de suivre du bout de leur pinceau l'anatomie de leurs gracieux modèles, de dessiner le moindre pétale détaché ou tombant, en ses raccourcis les plus imprévus, de n'ôter rien de son élégance à l'attitude, de saisir exactement la localité du ton, et ainsi, à force de s'occuper des parties, ils négligent l'ensemble; dans leur passion pour chaque fleur, ils n'osent faire aucun sacrifice, aucun autre, du moins, que celui qui résulte de la modestie même de certaines fleurs qui s'effacent dans leur teinte assourdie et discrète, comme la jacinthe bleue ou le pied d'alouette, pour mieux laisser briller leurs compagnes.

De ces deux manières de peindre les fleurs, la première est celle qui caractérise le talent de Baptiste Monnoyer. Ce maître, venu au monde dans le siècle de Louis XIV, en 1635, avait plutôt l'instinct de la décoration que le sentiment de la nature. L'école française, dominée alors par une certaine tendance philosophique, manquait d'amour pour la réalité des choses; pour elle le paysage était comme un jardin destiné aux délassements des héros; la nature entière avoit pris une teinte historique, les fleurs n'étaient pas l'objet d'un genre particulier de peinture, et l'on n'en voyait guère que dans les livres, par exemple dans la belle collection de plantes, peintes sur vélin, commencée par les ordres de Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII. Il n'y avait déjà plus de ces artistes naïfs et soigneux qui rehaussaient de leurs délicates enluminures les manuscrits du moyen âge, et c'était le dernier d'entre eux qui, au moment où commençait l'ère de la Renaissance, avait si précieusement illustré les *Heures* d'Anne de Bretagne. Il était réservé au XVIII^e siècle, rendu par les écrits de Jean-Jacques au sentiment de la nature, il était, dis-je, réservé à ce XVIII^e siècle, où triomphait partout la sensation, de restaurer la peinture des choses réelles, de faire pour les fleurs ce que Chardin faisait pour le rouet d'une ménagère, c'est-à-dire de leur prêter autant de poésie que Chardin savait prêter d'intérêt aux ustensiles d'une maison honnête et bien rangée. Sous Louis XIV, on peignait les fleurs comme un objet de décor, comme un prétexte à de riches couleurs, mais non comme un objet d'art et d'amour. Il ne serait venu à l'idée de personne d'aimer les tulipes comme les aimaient les protestants de Hollande, tant le génie de l'école française était étranger alors au sentiment des choses intimes. L'amour des champs ne fut jamais le caractère distinctif de la France classique. C'est dans les pays protestants, là où se développe la vie contemplative et intérieure, c'est en Hollande surtout et en Angleterre, que le goût passionné des fleurs devait donner aux fleurs de grands peintres. « Que l'on traverse ces pastorales et vertes contrées, dit M. Alfred Michiels[1], chaque cité, chaque bourg, chaque hameau a l'air d'une villa bâtie au milieu d'un parc et entourée de fleurs. Les places, les rues même sont couvertes d'arbres magnifiques, et la nature empiète sur le travail des hommes. Les demeures agrestes des riches flattent l'imagination comme de brillantes églogues. La grille en fer ouvragé porte habituellement les noms de fantaisie donnés à ces bucoliques séjours. *Belle Vue*, *Paix des champs*, *Joie des roses*, *Vallée fleurie*, sont les plus ordinaires. Un petit canal environne le jardin et lui sert de clôture. La pivoine, l'hortensia, l'anémone, la verveine, la clématite, le chèvrefeuille, séduisent le voyageur pensif... L'antiquité est morte sans retour; les tableaux même qui l'inspiraient sont détruits; les cygnes ont abandonné les flots de l'Eurotas et nichent maintenant sur les bords de la Tamise; l'Arcadie n'est plus dans le Péloponèse; elle est en Hollande et en Allemagne. »

Si Baptiste appartient à notre école, ce n'est pas seulement parce qu'il est né à Lille, capitale de la Flandre française, c'est aussi parce qu'il fit à Paris ses études, et que tous ses ouvrages respirent le sentiment particulier à notre pays. On ne connaît pas son maître. Qui donc s'occupait alors de recueillir des renseignements sur les peintres! Mais on sait qu'à l'âge de trente ans, en 1665, il se présenta et fut admis sans conteste à l'Académie de peinture. « Il fit pour sa réception, dit d'Argenville, un tableau de fleurs et de

[1] *Histoire de la Peinture flamande et hollandaise*, tome I, p. 67.

« fruits qui, dans les salles de l'Académie, attire encore aujourd'hui les regards de tout le monde. On voit « dans ce tableau un sphinx sur un piédestal, deux vases, une horloge, un tapis et un globe. Son genre de « peinture, suivant les statuts de l'Académie, ne le conduisait point à l'emploi de professeur; pour le « distinguer, on le nomma conseiller en 1679. »

Jean-Baptiste Monnoyer se fit en peu de temps une grande réputation, d'autant plus facilement qu'il était



ROSES, JASMIN, PAVOTS, PIEDS-D'ALOUETTE.

alors presque le seul en France à peindre les fleurs. Sa large manière le désignant aux ordonnateurs des embellissements que Louis XIV commandait pour ses maisons royales, on vit bientôt des bouquets de Baptiste couvrir les panneaux de Trianon et de Marly, rehausser les dessus de porte, égayer les trumeaux; et rien n'était plus propre à faire valoir son talent facile et libre. Tout ce qui pouvait agrandir son domaine et servir d'accompagnement à ses touffes d'œillets et de jasmins, à ses branches d'iris, à ses tiges de pavots, de roses et de campanules, il s'en emparait avec joie. La richesse, la pompe que mettaient Le Brun dans ses tableaux historiques et Rigaud dans ses portraits, Baptiste Monnoyer les apportait dans la peinture des fleurs. De superbes tapis, lourds et garnis de franges d'or, venaient étoffer la composition, majestueusement jetée sur des consoles de marbre ou de porphyre. Ces grands beaux vases où se relèvent en bosse des mascarons

argentés et des figurines de style, reposaient sur l'épaisseur des tapis au lieu de crier, à l'œil, sur le poli du marbre, et les tiges les plus capricieuses s'en échappaient dans un apparent désordre, dissimulé avec le plus grand art et combiné à merveille pour l'enchantement des yeux. Quelquefois c'étaient des porcelaines du Japon montées sur des piédouches en cuivre doré; mais alors la finesse et l'éclat des teintes locales donnaient à ces parties du tableau une importance égale à celle des fleurs elles-mêmes, qui paraissaient se répéter sur l'émail du vase et n'étaient plus qu'un élément gracieux de la composition. D'autres fois, comme il se voit encore au Louvre dans un des Baptiste de la galerie, le peintre se permettait la fantaisie d'une cuirasse damasquinée ou d'un casque servant à balancer par ses lumières les clairs principaux du bouquet. Mais ces rudes images, en contribuant à l'effet optique, rompent l'unité de l'impression; le regard ne peut s'habituer à ces rapprochements qui l'offensent; la douceur d'une jonquille, l'austère mélancolie de la tubéreuse ne font-elles pas disparate avec le fer d'une armure?

La réputation de Monnoyer se répandit au dehors. Dans son admiration familière, le public des amateurs ne l'appelait plus que Baptiste tout court, comme l'on fait pour ceux qu'on aime. Ce prénom de Baptiste passa les mers. Il y avait alors à Londres un personnage qui était en possession de protéger les arts : c'était Milord Montagu. Esprit ouvert, cœur généreux et inaccessible aux puérilités des jalousies nationales, cet Anglais aimait avec passion les belles choses, sans s'inquiéter de leur origine, et il admirait les artistes d'élite, sans demander quelle était leur patrie. Français, Flamands ou Italiens, tous ceux qu'il savait habiles, particulièrement dans l'art de peindre, il les appelait à lui, et de même qu'il ne tenait pas à leur nationalité, de même il professait autant d'estime pour les peintres de batailles, de marines ou de nature morte, que pour les graves interprètes de l'histoire et de la poésie. Milord Montagu avait construit à Londres un magnifique hôtel : il voulut le faire décorer de peintures, et pour cela il fit venir en Angleterre des artistes français, car dans le long séjour qu'il avait fait en France, il avait appris à aimer l'art et à estimer notre école. Les peintres qu'il choisit étaient des académiciens de distinction : La Fosse, génie facile et plein de feu, inépuisable en compositions historiques; Rousseau, si fameux pour les perspectives, et enfin Jean-Baptiste Monnoyer, grand peintre de décorations et de fleurs. Ces trois artistes partirent pour Londres, en l'année 1690, et chacun fit merveille dans son genre. Tandis que Rousseau ouvrait sur les murs des perspectives imposantes, répétait les balustres de l'escalier ou continuait les colonnades dont l'illusion agrandissait l'espace; tandis que La Fosse peignait au plafond l'apothéose d'Isis et l'assemblée des Dieux, Baptiste jetait çà et là ses bouquets de fleurs, ses superbes draperies, il prodiguait ses vases d'argent et ses porcelaines du Japon, pleines d'iris, de pavots et de giroflées. Quelquefois il mêlait à ces objets inanimés quelque oiseau des Indes aux couleurs éclatantes, par exemple, des perroquets rouges; mais ces êtres vivants n'étaient là que pour apporter à la composition le ton de leur plumage émeraude, écarlate et azuré. Aussi ces voyantes couleurs sont-elles employées, tantôt afin de réchauffer le tableau quand il s'y trouve des teintes froides, comme celles du lilas et de la marguerite blanche, tantôt pour balancer la vigueur et l'éclat d'une pivoine.

C'est par un abus de langage, et sans y avoir regardé de bien près, que d'Argenville a dit en parlant des fleurs de Baptiste : « Il ne manquait à ces belles fleurs que l'odeur qu'elles semblaient exhaler », et de son côté M. Levesque, dans ses courtes et vives notices de l'*Encyclopédie*, se laisse entraîner à écrire au sujet du même Baptiste : « Il donnait aux fleurs le charme, la fraîcheur, les belles teintes qu'elles ont dans la nature; son pinceau les humectait de la rosée du matin. » Il est permis de relever quelque exagération dans ces éloges. Baptiste, si on le compare à ses rivaux, ne leur est point supérieur par ce côté de l'art. Au contraire, c'est par là qu'il est dépassé. Il est plein de vérité sans doute, mais d'une vérité un peu crue, à laquelle il manque ce voile qui la rend encore plus aimable. Il faut un peu plus de mensonge, qui le croirait? pour arriver à la vérité qui séduit, pour atteindre à ces apparences de la vie, à ce charme que donnent aux fleurs la présence de l'air enveloppant, les caresses de la rosée et les baisers du soleil. Je parle ici, non pas seulement des grandes fleurs peintes sur des panneaux d'appartements dans le style de la décoration, comme ceux que l'on voit au Louvre et à Trianon; mais aussi de ces bouquets précieux peints avec amour pour la gloire des anémones et l'honneur des roses, et que le peintre a exécutés à de rares intervalles, quand il voulait plaire à quelque

botaniste jaloux. Dans ce genre, nous avons vu à Paris chez MM. Claude frères, dessinateurs pour étoffes, deux Baptiste Monnoyer d'un prix inestimable. Cette fois ce n'est pas seulement à l'effet du tableau que l'artiste a visé. On peut dire sans jeu de mots de chacun de ces bouquets, que c'est la fleur de la peinture. La touche est savante et variée, et elle contribue, autant que la distribution du clair-obscur, à la vérité de



JACINTHE, NARCISSE, CLÉMATITE, ANÉMONE, TUBÉREUSE,
PRIMEVÈRE, TULIPE, CHÈVREFEUILLE.

l'aspect. Il n'est pas question ici de cette vérité qui résulte des minces détails, des menues observations de la nature, mais de celle qui tient à l'harmonie générale et à la beauté du ton autant qu'à la manière dont le pinceau même accuse par son maniement le caractère de la fleur. La surface lisse de la tulipe est rendue par un empâtement huileux sans épaisseur apparente et adroitement passé. Les tiges délicates sont traitées avec une légèreté charmante, comme le myosotis des marais et la pervenche épanouie. L'anémone double, ainsi que les vifs pétales d'une jacinthe blanche, sont accentués au moyen d'une touche sûre, grasse et brodée. Le

pinceau devient au contraire suave dans les lumières éteintes des jacinthes bleues qui servent de transition à un fond uni dont la teinte est neutre. La pratique, ici, est excellente et pourrait être citée comme un modèle. Enfin si sa pâte est posée du premier coup et avec tant de sûreté, c'est que le peintre sachant par cœur les formes et les contours du modèle, est parfaitement certain de les respecter.

Un mot encore sur le clair-obscur de ces deux admirables tableaux, bien supérieurs à tous ceux que l'on voit au Louvre. Dans l'un la masse de lumière s'étend sur le tableau en diagonale; mais pour ne pas blesser l'œil par cette disposition, le peintre fait se détacher de cette diagonale lumineuse une menue branche de sureau qui ramène un peu le clair vers la masse d'ombre. Aux pieds du vase brille et s'épanouit une anémone double panachée de Hollande avec deux ou trois pétales tombés qui augmentent le rappel de la lumière principale. L'ombre est soutenue par des pivoines carminées et quelques fleurettes d'un violet sale faisant vigueur sur le fond. Dans l'autre tableau, la lumière est également répandue partout; chaque fleur l'attire à elle jusque dans les coins du tableau. On y voit des touffes de chèvrefeuille qui vous invitent à les couper, tant elles se détachent avec naturel; on y admire surtout des giroflées panachées qui sont un modèle de la manière dont il faut peindre les fleurs claires de ton, et des anémones simples montrant leur pistil de velours foncé; les unes sont d'un blanc d'argent, les autres d'un jaune thé très-légèrement glacé de vert. Mais ce qu'il y a peut-être de plus exquis dans ce précieux bouquet, c'est une petite branche de cerisier double, sans fruits, dont les feuilles déchirées, rongées par le soleil et déteintes en quelques endroits, sont un véritable tour de force de dessin, de mouvement et de touche. Hâtons-nous de dire cependant que les deux tableaux dont nous venons de parler sont des exceptions dans l'œuvre de Jean-Baptiste Monnoyer. Rarement il a poursuivi à ce point la perfection, et s'il n'y est pas entièrement parvenu cette fois, cela tient à ce qu'un peu de sécheresse s'y fait encore sentir, particulièrement dans le contour et le rendu des roses.

Une faute assez singulière dans laquelle est tombé Baptiste, — et celle-là sans doute en a autorisé depuis bien d'autres —, une faute singulière, dis-je, c'est le mélange inattendu des bouquets du printemps avec les fruits de l'automne. Et rien ne prouve mieux ce que nous disions, en commençant, que les tableaux de fleurs n'étaient pour Baptiste qu'un brillant objet de décoration. L'œil est choqué de rencontrer à côté des boules de neige qui paraissent en avril, des grappes de raisin, des noix et des pommes. Mais il faut convenir que ces fruits sont traités de main de maître, non pas dans le goût fini et précieux des Hollandais et par des glacis légers, mais à pleine pâte dans la manière des Italiens qui ne savent peindre les fruits et les fleurs qu'à la façon de Michel-Ange des batailles. On peut admirer au Louvre un tableau de Baptiste qui représente deux melons, dont l'un à côte foncée a été entamé par le peintre, qui a voulu nous montrer la chair rosée et ruisselante des pastèques, et tout auprès de gros raisins d'Italie qui, sur les bords du cadre, deviennent d'un rouge sombre, pour les besoins du clair-obscur. Toutefois cette liberté d'empâtement, cette allure fière et robuste n'est pas ce qui assure la durée au tableau. A la longue la toile devient obscure et aride, la fraîcheur du coloris disparaît, et l'ombre s'épaississant, il ne reste de visible que ces touches souples et hardies données dans les clairs, qui font regretter plus vivement encore la perte presque totale d'une peinture desséchée et noircie. C'est là malheureusement le triste état où se trouvent un grand nombre de tableaux de Baptiste, conservés au Louvre et dans les anciens châteaux royaux.

Jean-Baptiste Monnoyer fut si bien traité par Milord Montagu, qu'il s'établit à Londres pour le reste de ses jours. Plus d'un seigneur voulut avoir dans sa maison des panneaux de Baptiste, et il arriva bientôt que les fleurs furent regardées comme un accessoire de bon goût dans les portraits. Le peintre Kneller était alors en grande vogue, et chacun imitait sa manière, ses défauts surtout. Par cupidité il avait imaginé de laisser à des peintres secondaires le soin de draper ses portraits, dont il peignait la tête avec une rapidité surprenante. Le même sentiment lui fit rechercher la collaboration de Baptiste. Il devint à la mode de tenir un bouquet de fleurs, d'être représenté dans un jardin cueillant une rose ou arrosant un pied de geranium; et il est inutile d'ajouter que ces gracieux accessoires doublaient le prix du portrait. « Les peintres anglais, dit d'Argenville, travaillaient en cela pour leur gloire plus que pour celle de Baptiste. Si tous ces talents ne le rendent pas immortel, ils le rendent au moins bien digne de l'être. »

Baptiste eut deux fils et une fille. Celle-ci fut mariée à Blain de Fontenay, qui était le disciple et l'imitateur de son beau-père, et que nous retrouverons plus tard travaillant à Versailles sous les ordres de Louis XIV et pour les bassins du parc. Des deux fils du peintre de fleurs, l'un continua le talent de son père, et fut reçu à l'Académie en 1704 : il s'appelait Antoine; l'autre, également façonné à l'art de peindre, voyagea en Italie, se fit dominicain à Rome, et couvrit les murailles de son couvent d'assez bonnes peintures représentant la Vie



ROSES, IMPÉRIALES, PIVOINE, BIGNONIA,
COBUSIA, CONVOLVULUS.

de Saint Dominique. Voilà tout ce que l'on sait de Baptiste et des siens. Il mourut à Londres en 1699, sans avoir revu sa patrie.

Gravé d'une pointe facile et intelligente, l'œuvre de Baptiste vivra plus longtemps que ses tableaux, maintenant lourds et noircis, pour la plupart. *Le Peintre-Graveur français* de M. Robert Dumesnil, contient une description précieuse des trente-quatre pièces gravées à l'eau-forte par notre peintre de fleurs. Elles se divisent en plusieurs séries de grandes et petites corbeilles, de couronnes ou guirlandes, de vases opaques ou diaphanes. C'est là que vont puiser depuis plus d'un siècle les dessinateurs du commerce, ceux qui passent leur vie à semer de fleurs les étoffes dont se vêtiront les femmes élégantes, le damas de leurs meubles et de leurs tentures, la soie de leurs robes et la perse de leurs rideaux. A Lyon surtout, Baptiste est le maître classique, le maître par excellence. Les mille et mille combinaisons de formes et de couleurs que peut

engendrer la formation d'un bouquet, sont en élément dans les claires gravures dont nous parlons. Quant au peintre lui-même, ses tableaux sont aisément reconnaissables, sauf quelques rares exceptions, à la pompe de leur effet, et à la façon fière et hardie dont ils sont traités. Lorsque vous entrez dans un de ces magnifiques hôtels bâtis du temps de Louis XIV, style Mansard, tels qu'il en existe à Paris dans le faubourg Saint-Germain et à Versailles surtout, si vous apercevez quelque large et grand bouquet de fleurs encastré dans la boiserie rehaussée d'or, si ce bouquet est en un vase orné de lions, de satyres, d'amours ou de bacchantes, s'il se compose des plus grandes fleurs : pavots, pivoines, couronnes impériales, tournesols, si l'on y voit de beaux tapis et des glands de soie, si des paons, des faisans dorés et des aras perchent sur la console, et que le tout s'enlève avec beaucoup de force et d'éclat, vous ne direz pas : C'est là un Van Huysum, un Abraham Mignon, un Daniel Seghers; vous direz : C'est un Baptiste.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS

Il existe un nombre très-considérable de tableaux peints par Jean-Baptiste Monnoyer; on en rencontre chez les marchands, chez les amateurs, dans nos musées, dans les châteaux appartenant à l'État, et beaucoup en Angleterre où notre artiste a longtemps séjourné. Ceux qu'il fit pour les châteaux de Trianon, de Marly, de Meudon, et pour la Ménagerie, sont au nombre de soixante. Destinés à décorer des dessus de porte ou à occuper de grandes places, la plupart de ces tableaux sont traités en esquisse, mais ils sont tous d'un faire large, d'une belle ordonnance et d'une touche savante et mâle. Quelques-uns pourtant sont si finis et si soignés, qu'ils égalent presque ceux des peintres hollandais qui se sont exercés dans le même genre.

Le Louvre possède un grand nombre de tableaux de cet excellent artiste, il est fâcheux que leur restauration ait été confiée à des mains si inhabiles : les fonds, qui sont presque tous refaits, sont lourds, noirs et privés de transparence; les fleurs, si belles qu'elles soient, se ressentent de cet affreux entourage.

Baptiste a gravé d'une pointe aimable et spirituelle divers bouquets, vases, corbeilles et couronnes de fleurs, se détachant pour la plupart sur des fonds blancs ou légèrement ombrés. Son œuvre se compose de trente-quatre pièces fort recherchées des amateurs d'eaux-fortes, et aussi des fabricants de papier de tenture et d'étoffes.

Sous le titre : *les Petits Bouquets*, il a gravé une suite de quatre pièces; sous celui : *les Vases diaphanes*, huit pièces, *les Vases opaques* se composent de neuf pièces, les *moyennes Corbeilles* de quatre estampes, *les grandes Corbeilles en hauteur*, de trois; les grandes corbeilles en largeur de quatre. Enfin, sous le titre : *les Couronnes*, Baptiste a gravé deux pièces. Aucune de ces estampes n'est chiffrée. On lit au bas : *J. Baptiste, sculpt. et ex. cum privil. Regis.* Quelques amateurs attribuent encore à Baptiste *un livre de toutes sortes de fleurs d'après nature*, composé de douze pièces in-folio en hauteur, chiffrées au bas de la gauche; mais cette suite a été gravée d'après lui par *Vauquer*, son élève.

On peut consulter sur ce point *le Peintre-Graveur français* de M. Robert-Dumérail, tome 3, page 229.

On trouve dans l'œuvre gravée de ce peintre les fleurs dont les noms suivent : roses, tiges de tubéreuse, pavots, anémones, lis, œillets, pervenches, iris, fleurs d'oranger, jacinthes, tulipes, oreilles d'ours, tiges de jasmin, ancolier, grenadiers, jonquilles, pieds d'alouette, boules de neige, renoncules, pivoines, impériales et campanules.

Voici les prix que les tableaux de Monnoyer ont atteints dans les ventes publiques :

A la vente de Lalive de Jully, en 1770, deux tableaux de ce maître se vendirent 250 livres; à celle de M. le prince de Conty, en 1777, deux pendants représentant de très-belles fleurs dans des vases, atteignirent l'enchère de 350 livres; deux autres ne montèrent qu'à 125 livres, deux autres, représentant des pêches et des raisins, 44 livres; enfin une belle guirlande de fleurs au milieu de laquelle Stella avait peint la Vierge tenant l'enfant Jésus, fut portée à 460 livres.

Les tableaux de Baptiste ont paru rarement dans les ventes publiques, parce que la plupart ornent les panneaux des grands hôtels, particulièrement les boudoirs, où ils sont fixés à demeure.

Ces recherches en l'absence d'une description exacte des tableaux, fort difficile lorsqu'il s'agit de fleurs, suffisent pour prouver que les compositions de Jean-Baptiste Monnoyer peuvent trouver place dans les galeries des amateurs les plus distingués, et que le prix de ses ouvrages a été toujours assez modéré. Pour 150, 200 et 300 francs, on peut se procurer un tableau de ce maître plus ou moins grand, plus ou moins fini. Si l'on compare les beaux tableaux de Baptiste avec ceux de Mignon, de Rachel Ruysch, de Seghers, de Van Huysum, on est surpris qu'il existe une si notable différence dans les prix, lorsqu'il en existe si peu entre les talents de ces divers artistes. Le mot de cette énigme est le dédain qu'ont professé trop longtemps les Français pour les peintres de la France; mais ces idées, grâce à Dieu, commencent à changer.

Baptiste ne signait pas ses tableaux; ses eaux-fortes ne portent que son prénom *J. Baptiste*. Il a signé le plus souvent ainsi les procès-verbaux de l'Académie, et il nous en a fallu parcourir au moins vingt avant d'y rencontrer sa signature entière. Nous reproduisons ici ses deux manières de signer.

AD.

J. Baptiste

J. Baptiste monnoyer



*École Française.* *Sujets religieux, Allégories.*

# CHARLES DE LAFOSSE

NÉ EN 1636. — MORT EN 1716.



Lebrun, nous l'avons dit, exerçait sur ses élèves une domination égale à celle que Louis XIV faisait peser sur ses ministres et ses courtisans. On doit donc tenir compte à Charles de Lafosse d'avoir grandi dans l'école de ce maître impérieux, sans se montrer d'une fidélité servile aux leçons du souverain directeur de l'Académie. Assurément, Lafosse doit beaucoup à Lebrun : c'est chez lui qu'il a pris le goût des grandes ordonnances et des décorations fastueuses; c'est dans l'œuvre du peintre de Louis XIV qu'il a puisé le principe de son dessin, ses types préférés et la loi première de son idéal. Sous ce rapport, Lafosse appartient bien à l'école de Versailles, et la critique pourrait l'enrégimenter dans le bataillon discipliné par Lebrun; mais, indépendamment des qualités qui furent communes à tous les élèves du maître, Lafosse a des mérites, ou, si l'on veut, des défauts particuliers : il est plus libre dans ses allures; il se préoccupe davantage des mystérieux problèmes de la couleur; il a pratiqué le grand art de la fresque dont l'école de Lebrun savait peu les austères méthodes; enfin, il se sépare

un peu de ses contemporains, il n'est point hostile aux tendances nouvelles, et, par son œuvre il annonce déjà la peinture libre du dix-huitième siècle.

Charles de Lafosse est né en 1636, dans la boutique d'un orfèvre parisien, « homme estimé dans sa profession, » et qui fut plusieurs fois garde du métier. S'il eût voulu embrasser l'état de son père, son succès y était tout préparé; mais il se sentait attiré vers un art plus difficile, et il entra, très-jeune, chez le dessinateur François Chauveau, l'infatigable faiseur de vignettes, le pourvoyeur attitré des libraires du Palais. Sous ce maître à la main exercée, Lafosse apprit à se servir du crayon; puis il alla se ranger sous la bannière de Lebrun, qui tenait déjà le haut du pavé et qui dirigeait au gré de son caprice l'Académie récemment fondée. Il resta chez lui jusqu'à l'âge de vingt-deux ans, et en cet âge, où les enthousiasmes sont si faciles, il se trouva ainsi associé, sinon par le travail, du moins par l'admiration, à toutes les grandes œuvres du maître. Lebrun, qui faisait cas de son jeune talent, lui parla de l'Italie et de ses merveilles : il lui dit combien ce voyage importait au développement de son *génie* (c'était le mot du temps). Lafosse, aisément persuadé, n'hésita pas à se mettre en route.

Dans ce pèlerinage au pays des chefs-d'œuvre, Charles de Lafosse ne débuta pas trop mal : il s'arrêta d'abord à Rome, croyant avec raison devoir commencer ses études d'élève par où finissent les maîtres, par la simplicité et la grandeur. Des biographes dont nous n'oserions contredire le témoignage, assurent que Lafosse étudia l'antique : nous savons, toutefois, que cette étude n'a guère laissé de trace visible dans ses peintures, et que si le jeune élève de Lebrun s'est arrêté quelquefois devant l'éternel modèle, il l'a toujours fort mal compris. Le génie si tendre et si fort de Raphaël séduisit aussi Lafosse, qui copia avec patience, avec prédilection, la *Messe de Bolsène*, cette grande fresque où le peintre de Léon X a joint une couleur et une *pastosité* vénitiennes à tant d'onction, d'austérité et de grâce. Dès cette époque, Lafosse avait à Paris un protecteur intelligent, le banquier Jabach, le plus illustre, le plus riche des curieux du temps. C'est à lui qu'il envoya sa copie. Il profita de l'occasion pour adresser plusieurs dessins à son père, qui les fit montrer à Colbert, alors surintendant des bâtiments du roi. Le ministre se déclara satisfait de ces premiers essais, et, après avoir pris sans doute l'avis de Lebrun, il fit accorder à Lafosse une pension qui lui permit de prolonger son séjour en Italie et d'y continuer ses études. Il n'est pas inutile de remarquer que l'école académique de Rome n'existait pas encore à cette époque, et que le jeune artiste qui, comme Lafosse, recevait une pension du roi, était libre d'aller planter sa tente dans les villes de son choix et devant les chefs-d'œuvre qui lui paraissaient devoir être étudiés de préférence. Lafosse, usant à sa fantaisie de cette liberté féconde, ne resta que deux ans à Rome, et il alla s'établir ensuite à Venise, car il se sentait du goût et de l'aptitude pour la couleur.

Lafosse se trouva bien à Venise, puisqu'il y passa trois années; et, à vrai dire, il entendit mieux le langage des coloristes qu'il n'avait compris celui des dessinateurs. Ce fut donc à Venise que Lafosse acheva de s'instruire dans son art : lorsqu'il revint d'Italie, vers 1663 ou 1664, il était fier de lui, et il se sentait suffisamment habile, au moins pour briller au second rang.

Lafosse arrivait à Paris dans des circonstances heureuses. Lebrun, son ancien maître, venait d'être nommé premier peintre du roi, et ce titre lui conférait, dans le gouvernement des arts, une autorité considérable. Lafosse ne tarda pas à profiter des bénéfices de cette situation : il reçut l'ordre de peindre à fresque la chapelle des Mariages à Saint-Eustache, et il y représenta l'union d'Adam et d'Ève et les fiançailles de la Vierge avec saint Joseph. Il ne reste plus, malheureusement, aucune trace de ce premier ouvrage de Lafosse, la chapelle des Mariages ayant été démolie au dix-huitième siècle, lors de la construction du portail actuel. Nous serions également fort en peine de dire ce que valaient les peintures qu'il avait faites pour décorer la chapelle qu'un magistrat, ami des arts, M. Amelot de Bizeuil, avait fait disposer dans sa somptueuse maison de la rue Vieille-du-Temple. Encore plein de ses souvenirs d'Italie, et empruntant à Corrége une de ses plus gracieuses inspirations, Lafosse, qui avait à peindre la *Nativité de Jésus-Christ*, éclaira la scène entière du mystique rayonnement projeté par le visage de l'Enfant. — Un contemporain du peintre ajoute que, pour représenter la Vierge, Lafosse avait copié les traits d'une jeune fille qu'il aimait, Marie

Béguin, qui devint ensuite sa femme. Il n'y a guère que l'amour, en pareil cas, qui puisse suppléer le style.

Après avoir achevé ces œuvres et peint quelques autres tableaux qui ne nous sont pas connus, Lafosse songe à se mettre en règle vis-à-vis de l'Académie royale, dans les rangs de laquelle les élèves de Lebrun avaient toujours leur place marquée d'avance. Il eut l'honneur d'y être reçu le 23 juin 1673. Le Louvre a hérité de son morceau de réception. Ce tableau, qui représente l'*Enlèvement de Proserpine*, est une



MOÏSE SAUVÉ DES EAUX (Musée du Louvre)

composition à la Lebrun, une œuvre dépourvue d'accent original, mais non de science. Au milieu d'un paysage qui ne rappelle que bien vaguement les perspectives siciliennes, le dieu des enfers, monté sur un char, hâte la course de ses chevaux, que guident de petits amours. Pluton tient entre ses bras Proserpine effrayée : la fille de Cérès remplit l'air de ses cris, et ses compagnes unissent leurs plaintes à la sienne. L'une d'elles, — et c'est la meilleure figure du tableau, — s'efforce en vain d'arrêter le char qui fuit ; les autres étendent vers le ravisseur des bras suppliants ou laissent tomber les fleurs de leur corbeille. Cette peinture n'est pas, sans doute, le plus remarquable ouvrage de Lafosse. Les réminiscences y sont nombreuses et la personnalité de l'artiste n'est pas encore nettement dégagée. Mais la figure de la jeune fille nue, qui tente d'arrêter le char de Pluton, est d'un dessin élégant, et, dans le galbe amoureux de ses reins cambrés, elle atteste

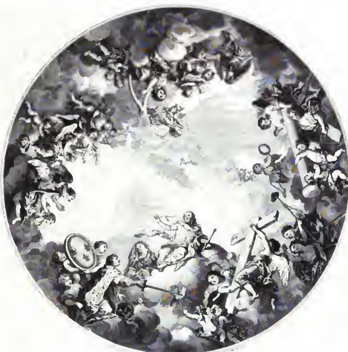
chez Lafosse un souvenir heureux des maîtres des bonnes époques. L'*Enlèvement de Proserpine* eut vraisemblablement quelque succès à l'Académie, car nous voyons que le peintre y conquit rapidement les grades les plus ambitionnés. Pour rappeler en une ligne les dignités académiques qui lui furent conférées, nous dirons que, professeur en 1674, Lafosse devint successivement conseiller en 1692, directeur en 1699, recteur en 1702, et chancelier en 1715. Qu'est-ce à dire? sinon que ses collègues faisaient état de son mérite autant que de son caractère, et qu'en lui ils estimaient l'artiste à l'égal de l'homme.

Ainsi lancé dès le début, protégé par Lebrun, favorisé par les puissants, Lafosse ne pouvait manquer de travaux. Il en eut toujours, en effet, et de toutes sortes. Lorsque les religieuses du couvent de l'Assomption firent construire leur église de la rue Saint-Honoré (1676), c'est à Lafosse qu'elles demandèrent de peindre la coupole du vaste dôme qui écrase ce monument. Le sujet était indiqué d'avance: il y peignit donc la Vierge portée par des anges et montant doucement dans le ciel, qui s'ouvre pour la recevoir. La peinture a-t-elle changé? Son aspect terne et confus tient-il à un mauvais emploi de la fresque? Nous ne saurions le dire : mais nous croyons que cette coupole, qui a passé autrefois pour un des chefs-d'œuvre de Lafosse, n'est pas pour satisfaire les juges difficiles. Germain Brice a beau assurer que ce grand morceau est peint « avec beaucoup d'entente et de vigueur, » la coloration générale nous en a toujours paru éteinte, lourde, monotone. Les bleus du ciel sont fades et sans lumière ; les carnations des anges qui font cortége à la Vierge abondent en tons roux d'un aspect fâcheux; enfin, envisagées au point de vue de la composition, les figures, confusément enchevêtrées, ne se détachent point les unes des autres, et inquiètent le regard par leur juxtaposition trop rigoureuse. Lafosse avait-il oublié déjà Venise et ses décorations magistrales? Les grands coloristes vénitiens ont mis un ordre secret et ménagé des repos dans leurs plafonds les plus chargés de figures. L'*Assomption de la Vierge* n'en est pas moins un morceau hardi; l'auteur s'y joue avec l'obstacle, il aborde vaillamment les raccourcis les plus difficiles, et c'est peut-être par son audace que Lafosse séduisit les amateurs du temps. Quant aux religieuses du couvent, elles ne marchandèrent point leur satisfaction, car, indépendamment de la coupole, elles lui firent peindre aussi, pour une des chapelles de l'église, la *Délivrance de saint Pierre*, et pour la voûte du chœur, le *Couronnement de la Vierge*.

Charles de Lafosse devint dès lors le peintre préféré des monastères et des associations pieuses; les églises de Paris se disputèrent ses tableaux. Il peignit, pour le réfectoire des Petits-Pères, la *Conversion de saint Augustin* et la *Mort de sainte Monique;* pour les Chartreux, la *Résurrection de la fille de Jaïre*, violente peinture où la turbulence des attitudes et l'agitation des draperies volantes font songer à Jouvenet. Les religieuses récollettes lui demandèrent la *Conception de la Vierge*, et l'hôpital des Enfants-Trouvés eut, de sa main, un vaste tableau, *Jésus-Christ appelant à lui les petits enfants.* Les couvents de province ne tardèrent pas à avoir recours aussi à ce pinceau qui, familier avec tous les sujets sacrés, satisfaisait, sans jamais faire attendre, aux plus impatients caprices. Lafosse travailla pour les religieuses de la Visitation, de Tours, pour la collégiale de Lille, pour l'église d'Agde. La *Présentation de la Vierge*, qu'il fit pour les Carmes de Toulouse, est aujourd'hui au musée de cette ville. Ce tableau, qui est daté de 1682, peut passer pour une des meilleures peintures de Lafosse, non que le sentiment y paraisse bien sincère et bien grave, mais parce que le coloris en est plein de chaleur et de puissance. Dans les rares loisirs que lui laissaient ces innombrables demandes, Lafosse travaillait pour d'illustres clients. Madame de Montespan, qui cependant n'était pas dévote tous les jours, lui fit peindre *Jésus-Christ servi par les anges;* Louvois l'employa à Meudon; Mademoiselle, au château de Choisy; enfin, le duc de Richelieu, le président de Lamoignon, bien d'autres encore, firent appel à une activité qui ne se démentit jamais, et qui, dans la peinture religieuse, dans la mythologie, dans l'histoire, semblait à tous également inspirée, également heureuse.

Un plus grand honneur était réservé à Lafosse : l'ambassadeur du roi d'Angleterre, lord Montagu, l'avait connu pendant son séjour en France, et comme les juges les mieux informés, il avait admiré la facilité singulière de ce pinceau propre à toutes choses. Il engagea Lafosse à venir à Londres pour décorer le magnifique hôtel qu'il venait d'y faire construire et qui, modifié, depuis, dans le goût pseudo-grec, est devenu le British-Museum. L'artiste partit le 4 août 1689; mais il ne demeura que quatre mois en Angleterre. Il n'y resta que le temps nécessaire

pour prendre les dimensions des peintures qui lui étaient confiées, et pour combiner, avec le noble lord, les dispositions principales de sa vaste entreprise. Ces renseignements réunis, il revint à Paris et fit, dans des proportions réduites, les études de ses compositions projetées. L'année suivante, il repartit pour Londres, et, avec l'aide de Rousseau et de Baptiste Monnoyer, il put, en vingt-huit mois, achever la décoration complète de



COUPOLE DES INVALIDES

l'hôtel Montagu. Au plafond du grand salon, il peignit la *Naissance de Minerve, en présence de l'assemblée des dieux*. Son collaborateur Rousseau figura, sur les quatre murs de cette pièce, des perspectives architecturales, et, aux quatre angles, Lafosse peignit en clair-obscur des Termes qui paraissaient soutenir l'ensemble de cette décoration, d'un goût tout nouveau alors pour l'Angleterre. Il représenta, au plafond du vestibule, la *Chute de Phaéton*, et il décora aussi de peintures mythologiques l'escalier de ce somptueux hôtel qui devint dès lors une des curiosités de Londres, et que tous les amateurs vinrent admirer à l'envi. Pendant

qu'il travaillait à Montagu House, Lafosse eut l'honneur de recevoir deux fois un illustre visiteur, Guillaume III. Le roi fut enchanté de ce que l'artiste lui montra; seulement, il éprouva quelque jalousie à la pensée de se voir éclipsé, lui le souverain de trois royaumes, par le luxe d'un de ses sujets, et il voulut retenir Lafosse en Angleterre pour l'employer à la décoration de Hampton-Court. Mais, si brillantes que fussent les offres de Guillaume III, le peintre français n'était pas libre de les accepter. En quittant Paris, il avait promis d'y revenir, s'il se présentait quelque ouvrage considérable à entreprendre pour le service du roi; et c'est en effet ce qui arriva, Mansard ayant besoin de lui pour divers travaux de première importance, que lui seul pouvait accomplir. Il est certain que l'école française s'appauvrissait. Lebrun était mort; Mignard, qui lui avait succédé en qualité de premier peintre du roi, était octogénaire et ne tenait plus le pinceau que d'une main défaillante; les deux Boullogne, quoique habiles dans l'art décoratif, manquaient d'autorité; Jouvenet, qui n'avait pas vu l'Italie, n'était pas assez fidèle aux traditions de l'Académie; enfin, le jeune Antoine Coypel n'avait pas encore prouvé qu'il fût propre aux grandes manières : le moment était donc décisif, et Lafosse, rappelé à Paris, y revint en 1692.

Le fécond artiste avait alors cinquante-six ans; mais son talent était dans toute sa force, et Lafosse ne tarda pas à le prouver. Toutefois, malgré les belles promesses de Mansard, le roi ne le chargea d'abord d'aucun ouvrage important, et se borna à lui accorder une pension de mille écus. Mais Lafosse travailla pour les princes, pour les églises, et un peu pour lui-même. Le catalogue de l'exposition de 1699 nous le montre exposant sept tableaux : l'année suivante, le dauphin lui confiait l'exécution de deux peintures pour son château de Meudon. Mais Lafosse attendait mieux : d'après les promesses de Mansard, il espérait avoir la décoration complète des Invalides, et, multipliant dans ce but les études et les esquisses, il préparait un grand projet dont les éléments devaient se relier dans un ensemble harmonieux. Lafosse eut ce chagrin, si fréquent dans la vie des artistes modernes, de voir morceler un travail qu'il se flattait d'accomplir à lui seul. D'autres peintres lui furent associés, à son vif regret, et il ne peignit que la coupole du dôme et les quatre pendentifs qui la supportent : cette grande œuvre fut achevée en 1705.

Les pendentifs, ou les *panaches*, comme on disait alors, ne méritent ni un bien long examen ni une admiration bien vive; Lafosse y a représenté, dans un goût assez vulgaire, les quatre Évangélistes; chacun d'eux est accompagné de l'ange ou de l'animal symbolique que la légende chrétienne place auprès de lui. Rien, dans ces motifs connus, ne signale un effort nouveau. La composition de la coupole est une œuvre plus personnelle, et cette peinture a toujours passé avec raison pour le brillant résumé des meilleures qualités de Lafosse. L'artiste y a figuré, dans un ciel aux profondeurs lumineuses, non l'apothéose de saint Louis, comme on l'a quelquefois écrit, mais ce roi présentant à Jésus-Christ l'épée dont il s'est si vaillamment servi contre les ennemis de la religion chrétienne. Le centre de la coupole est à peu près vide; et la composition s'enroule, d'une manière heureuse, autour de la bordure, qui sert de cadre à la voûte. Dans la partie inférieure du ciel, le Christ, porté sur un nuage, reçoit l'hommage de saint Louis, qui, revêtu du manteau royal, s'agenouille devant son juge et met à ses pieds le glaive des grandes batailles; tout autour de la coupole se développe, comme une sainte couronne, un groupe d'anges portant les instruments de la Passion et les symboles de l'Église militante; au-dessus d'eux sont des séraphins qui chantent les louanges de Dieu. Cette composition, si audacieusement conçue au point de vue de la perspective, coûta de longs efforts à Lafosse : pour être plus sûr de réussir dans le dessin des violentes attitudes de figures destinées à être vues de bas en haut, il avait eu la précaution d'en faire modeler de grandes maquettes qu'il dessina ensuite en raccourci. Il fut bien payé de sa peine. Malgré la vigueur exagérée d'une coloration trop rembrunie, malgré l'inélégance de certains gestes, et l'absence trop visible du style, le dôme des Invalides est, de toutes les œuvres de Lafosse, le plus hardie, la plus savante, et celle aussi qui lui a fait le plus d'honneur.

Quelque temps après son arrivée à Paris, Lafosse quitta le logement que Mansard lui avait fait préparer dans sa maison, et alla demeurer chez Crozat. En amateur intelligent, Crozat avait réuni chez lui des peintures, des dessins, des curiosités de toutes sortes, et son hôtel était comme un admirable musée, où les gens d'esprit du temps aimaient à se donner rendez-vous. Lafosse, excité par la contemplation de tant

d'œuvres exquises, redoubla d'activité et de zèle, ne quittant guère le pinceau que pour se mêler aux hôtes habituels de Crozat, et goûter avec eux les joies sereines que peut procurer aux cœurs délicats le culte des arts. Lafosse et sa femme n'avaient pas d'enfants; leurs affections se concentraient sur un neveu qui passait pour poete, sans doute parce qu'il faisait des tragédies, et sur une jeune nièce, M[lle] Dargeneau, qui avait, nous dit-on, « une très-belle voix et des talents admirables pour la musique. » Des amitiés intelligentes se groupaient autour du vieux peintre. Sans parler de Mansard, avec lequel il était étroitement lié, il avait aussi les meilleures relations avec Roger de Piles, l'auteur des livres



ENLEVEMENT DE PROSERPINE (Musée du Louvre)

que vous connaissez, et dont les habitués de l'hôtel faisaient alors le plus grand cas. De Piles, — faut-il en plaindre Lafosse? — de Piles lisait à son ami ses élucubrations toutes fraîches, et il n'imprimait rien, on nous l'assure, sans prendre à l'avance le sentiment d'un aussi bon juge.

Ainsi s'écoulèrent, au milieu des occupations les plus douces, les dernières années de Lafosse. Est-il besoin de dire que l'artiste paya noblement sa dette envers Crozat? Dans l'hôtel que cet illustre curieux possédait à Paris, il peignit toute une galerie, à la voûte de laquelle il représenta la *Naissance de Minerve*, sujet familier à son pinceau, puisqu'il l'avait déjà traité pour lord Montagu. Dans la charmante résidence que Crozat avait fait construire à Montmorency, Lafosse décora le plafond de la chapelle et la coupole d'un salon : un sujet également connu, *Phaéton demandant à son père de lui laisser conduire son char*, lui servit de thème; mais le peintre en rajeunit la donnée en groupant autour de la scène principale les quatre saisons de l'année et les signes du zodiaque : il ne reste plus rien de ces grands travaux.

Lafosse fut bientôt appelé à s'occuper d'une œuvre qui devait être comme le suprême effort et le testament de son talent. L'abbé de Laporte, chanoine de Notre-Dame, étant mort en 1710, et ayant laissé une somme importante pour la décoration du chœur de la cathédrale, ses exécuteurs testamentaires confièrent aux artistes les plus en renom le soin de peindre les tableaux que nous y voyons encore. Lafosse se chargea d'exécuter la *Nativité de Jésus-Christ* et l'*Adoration des Rois*, et il lui fallut quatre années pour achever ces peintures, signe certain que sa main lassée commençait à tenir le pinceau avec moins de vigueur. Ces compositions, cependant, ont encore du feu; le coloris en est riche, les lumières y sont distribuées d'une manière pittoresque et piquante. Ce sont là, nous l'avons dit, les derniers ouvrages de Lafosse. Le vieux peintre mourut à Paris le 13 décembre 1716, laissant la fortune qu'il avait amassée à sa veuve et à sa petite nièce, Mlle Dargeneau, l'aimable musicienne dont nous avons parlé.

Parmi les grands ouvrages de Lafosse, plusieurs ont déjà péri : ceux qui subsistent ont subi des dégradations considérables, et ne rendent plus un témoignage suffisant de la valeur du maître qui les exécuta. Mais il reste de lui une foule de tableaux dans nos églises et dans nos musées, et, pour juger de sa couleur, nous avons au Louvre le *Moïse sauvé*, que Véronèse eût salué comme l'œuvre d'un de ses meilleurs élèves. Il suffirait d'avoir vu un seul de ses ouvrages, pour reconnaître que les auteurs de l'*Encyclopédie méthodique* ont bien jugé Lafosse lorsqu'ils ont écrit : « Si l'on peut lui reprocher de n'avoir été ni fort élégant, ni très-correct dans le dessin, d'avoir été un peu maniéré dans les draperies; si l'on est obligé de convenir que la beauté de sa couleur tient plus d'une pratique qui tend à l'effet que de la vérité qu'on admire dans le Titien, on avouera, du moins, que peu d'artistes ont mieux connu la magie des tons, la pâte du pinceau, la valeur des couleurs locales, le ragoût et l'harmonie d'une machine pittoresque. » L'éloge est peut-être trop vif encore; mais « la pratique qui tend à l'effet, » le « *ragoût* de la machine pittoresque, » c'est bien là ce qui caractérise Lafosse, et un moderne, en vérité, ne l'eût pas mieux dit.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS

L'œuvre gravé de Charles de Lafosse ne représente qu'une faible partie de ses innombrables peintures. Ses graveurs ont été L. Surugue, C. Simonneau, L. de Châtillon, Étienne Baudet, J. Couvay, Thomassin, Valué, et surtout C.-N. Cochin, qui a spirituellement gravé les fresques du dôme des Invalides.

MUSÉE DU LOUVRE. — *Moïse sauvé des eaux*; l'*Annonciation*; le *Mariage de la Vierge*; l'*Enlèvement de Proserpine*; le *Triomphe de Bacchus*; le *Sacrifice d'Iphigenie*, et un dessin, l'*Education de l'Amour*, projet de plafond qui ne paraît pas avoir été exécuté.

VERSAILLES. — Plafond du salon d'Apollon. Apollon sur un quadrige et accompagné des Saisons. — Dans le bas sont deux figures l'une symbolisant la France, et l'autre la magnificence royale. Les voussures du plafond sont aussi de Lafosse.

Dans le salon de Diane, il a peint *Jason abordant à Colchos avec les Argonautes*, et *Alexandre à la chasse du lion*.

Au chevet de la Chapelle, la *Resurrection de Jésus-Christ*.

TRIANON.—*Clytie changée en Tournesol*; *Apollon et Thétis*.

On trouve des Lafosse dans les musées de Rouen, de Montpellier, de Tours, d'Angers, de Nancy, de Toulouse, de Grenoble et de Nantes.

MUSÉE DE MADRID. — *Acis et Galathée*.

SAINT-PETERSBOURG. — MUSÉE DE L'ERMITAGE. — *Rebecca et Eliezer*; *Moïse sauvé* (répétition du tableau du Louvre).

GALERIE DE DARMSTADT. — *Le Printemps*.

BERLIN. — CHATEAU DE SANS-SOUCI. — *Diane et ses Nymphes*. Ce tableau est sans doute celui qui appartenait autrefois au comte de Brühl, et qui a été gravé par Moitte.

VENTE COMTESSE DE VERRUE, 1737. — Trois anges. 150 fr.

VENTE CROZAT, 1741. — *La Nature, environnée des Grâces, preside à la naissance du Corrége*, dessin, 72 francs.

VENTE DE M. DE SELLE, 1761. — *Coriolan* (gravé par Thomassin, en 1723); 1,000 francs.

VENTE JULIENNE, 1767. — *Jesus-Christ adoré par les anges*, 312 francs.

VENTE LALIVE DE JULLY, 1770. — La *Resurrection de la mere de saint Pierre*, 231 livr. 19 s. — *L'Apothéose de saint Louis*, esquisse de la peinture des Invalides, 500 francs.

VENTE DU MARQUIS DE CHEVIGNÉ, 1773. — *Un beau paysage avec un groupe de six figures, dont la principale est celle de l'Enfant prodigue* : 299 francs 95 centimes.

VENTE GRIMOD DE LA REYNIÈRE, 1792. — *Dibutade faisant le portrait de son amant* (du cabinet Vaudreuil); 102 francs.

VENTE DU CARDINAL FESCH. Rome, 1845. — *Jésus-Christ servi par les anges* (.....); la *Descente de Croix* (....

C Delafosse



*École Française.* *Paysages.*

# JEAN FOREST

NÉ EN 1635 — MORT EN 1712



Par une de ces bonnes fortunes qui nous arrivent bien rarement dans la carrière que nous parcourons, nous allons trouver cette fois notre besogne toute faite. Heureux les peintres quand ils ont connu de près ou de loin les écrivains qui disposent de la renommée! Leur mémoire survit à leurs talents, quelquefois même à leurs tableaux. C'est justement ce qui est arrivé à Jean Forest.

Ce peintre vint au monde avec du génie et une certaine pointe d'originalité dans l'esprit, qui de son vivant devaient le faire distinguer. Malheureusement cette originalité même, favorable à sa personne, nuisit à ses ouvrages, et son génie resta à l'état d'ébauche : « Son père, dit d'Argenville, lui mit le crayon à la main. Il trouva en lui un fonds admirable, le cultiva avec soin et lui rendit l'art facile. Ses études d'après les grands maîtres

sont infinies; il dessinait dans des livres portatifs tout ce qu'il trouvait de beau en figures, animaux, paysages. Le succès de ses premières études faites en France lui facilita le moyen de voir l'Italie. Il suivit les instructions de Pierre-François Mola, fameux peintre d'histoire et de paysage.... et ne perdit point de vue la belle couleur du Titien, du Giorgion et des Bassan. Après un séjour de sept ans en Italie, il revint en France, passa par la Provence et la Franche-Comté, dont il dessina les plus belles vues d'après nature. »

Il ne manquait donc rien à Forest pour devenir un grand artiste, puisqu'il joignait les ressources de l'étude à la chaleur d'un tempérament organisé pour l'art. Mais ces grandes qualités étaient combattues chez lui par une humeur fantasque. Tantôt, après avoir jeté tout son feu sur une esquisse admirable, il la trouvait si mauvaise le moment d'après, qu'il se hâtait de la couvrir d'une autre ébauche ou de la recommencer sur nouveaux frais; tantôt, s'en prenant aux moyens pratiques, il inventait des procédés qui, au lieu de rendre sa peinture plus brillante et plus durable, y déposaient le germe des plus profondes altérations. Jean Forest portait donc en lui tout à la fois les éléments de son succès et le principe de sa décadence inévitable. Il fut reçu de l'Académie en 1674 et fit pour son tableau de réception un beau paysage enrichi de figures; mais ce tableau, comme tous les autres, fut peint avec des couleurs préparées par le peintre lui-même : ils sont devenus si noirs qu'il n'est plus possible d'y rien distinguer.

Bizarre dans sa manière de vivre comme dans ses compositions, Jean Forest ne voulut jamais travailler pour le roi. Il refusa deux grands tableaux qui lui furent proposés au nom de Louis XIV, soit qu'il eût quelque défiance de son talent, soit qu'il répugnât à son humeur de s'assujettir à des travaux de commande. Son costume se ressentait de l'étrangeté de son caractère : on le trouvait toujours chez lui avec un bonnet et une chambrelouque, tels qu'on les voit dans son portrait. Quoique philosophe, dit naïvement son biographe, il se maria et épousa la fille de Lafosse. Il eut de cette union une fille qu'il maria au peintre Largillière, de sorte qu'il fut par alliance le parent des deux grands artistes qui, du temps de Jouvenet, honorèrent le plus la fin du règne de Louis XIV. On raconte que son gendre Largillière, l'étant allé voir un jour d'orage, le trouva occupé à exprimer sur une toile les différents effets du ciel tempêtueux. Surpris de ce beau morceau, Largillière dit à Forest que s'il était permis de demander à l'acheter, il lui en ferait la proposition. Forest lui répondit : « *Je vous le donne, et pour vous en assurer, mettez votre nom derrière la toile.* » Largillière retourna la toile et y écrivit son nom. Forest, qui n'avait pas été aussi content de son œuvre ébauchée que le fut Largillière, effaça le tableau commencé et en peignit un autre par-dessus. Il demeura plus d'un an à envoyer la toile de son gendre, qui par un sentiment de politesse n'avait osé la réclamer. Celui-ci ne put avoir le tableau si longtemps désiré qu'après la mort de son beau-père. Toutefois en cherchant parmi les ouvrages du défunt, il trouva bien son nom derrière une toile; mais il ne trouva point le paysage orageux qui l'avait tant frappé.

Les peintures de Jean Forest ont tellement poussé au noir qu'elles n'existent plus, à proprement parler. Ceux qui voudraient juger aujourd'hui, d'après ces ténébreuses compositions, du talent de Forest s'exposeraient à porter sur ce maître le jugement téméraire qu'en a porté un auteur belge, M. Siret, lorsqu'il a dit avec une tranchante concision : « Forest jouit dans son temps d'une réputation non méritée.... Effet lourd et faux; coloris mat et désagréable[1]. » On n'en dirait pas plus, ce me semble, du dernier barbouilleur de l'école. Cependant pour qu'un peintre ait été reçu de l'Académie, au dix-septième siècle, en un temps où la France se connaissait en peinture et comptait dans sa naissante Académie tous les talents sérieux qui ont illustré son art, après Lesueur et Poussin, il faut qu'un tel artiste ait eu vraiment quelque distinction et se soit fait remarquer autrement que par *des effets lourds et faux*, par un coloris *mat et désagréable*. Il nous sera peut-être permis de penser que Largillière était un juge assez compétent et qu'il dut avoir ses raisons pour soupirer pendant plusieurs années après la possession de cette sombre *tempête* que le peintre avait jetée sur la toile en un moment d'inspiration sublime et où brillait un éclair de génie.

Les paysages de Jean Forest ont ordinairement un aspect sauvage et un caractère grandiose. Ce sont, par exemple, des solitudes habitées par la pénitence. Les rares figures qu'on y rencontre représentent le plus

[1] *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles.* Bruxelles et Leipzig, 1848.

souvent des moines en prière, des chartreux plongés dans leurs méditations ou des filles repenties que le souvenir de Madeleine conduit au désert. Bien que la nature y ait des proportions colossales en égard aux dimensions de la figure humaine, on sent que le paysage est entièrement subordonné au sentiment de la figure et semble imaginé, composé tout exprès pour lui faire un encadrement. Dans le célèbre cabinet de



LA MADELEINE.

Boyer d'Aiguilles, dont les meilleurs morceaux furent gravés par Coëlemans, il y avait un beau paysage de Forest. Madeleine désespérée y est assise au pied d'un arbre immense dont le tronc, enveloppé de lierre, se divise à une certaine hauteur en deux énormes branches-mères. Ici la figure ne paraît être au premier abord qu'un accessoire, et cependant cet accessoire a déterminé le caractère du tableau. Le paysage, en dépit de son importance et de sa grandeur, n'est que l'accompagnement de la figure. Si la pécheresse y gémit,

l'ensemble de la campagne prend un caractère de tristesse élevée et forte; le lointain représente une contrée aride; des roseaux agités sur les bords du fleuve qui traverse le paysage rappellent le gémissement du vent et donnent encore plus de solennité au tableau. A ce trait l'on peut reconnaître aisément un peintre de notre école, qui toujours fit passer l'homme avant la nature et subordonna l'expression de la réalité aux accents de la poésie, c'est-à-dire le procédé qui imite au sentiment qui interprète. Quelque petite que soit la figure de chartreux que nous voyons agenouillée sous ces grands arbres, c'est elle qui fait le tableau. Le bocage n'est là que pour servir d'asile à sa tristesse; le frémissement des feuilles est à l'unisson de sa douleur.

D'Argenville a parfaitement apprécié Jean Forest lorsqu'il a dit : « Son coloris est terrible, quelquefois même un peu outré et trop noir; mais on est sûr de trouver toujours dans ses tableaux du piquant, de ces coups de pinceau hardis qui sentent le maître et que les peintres appellent des *réveillons*. C'est une magie qu'il faut distinguer dans ce grand paysagiste. Tous les endroits sombres et pour ainsi dire *sourds* qu'il a employés dans ses ouvrages ressemblent à cette musique pathétique que les grands maîtres savent si bien opposer au mode gai qui la précède, pour opérer de ces changements de modulations, de ces mouvements si aimables à l'oreille; ces endroits, dis-je, ne servent dans ses tableaux qu'à faire valoir une échappée de lumière et une touche hardie que le peintre a ménagée avec beaucoup d'adresse. Les seuls connaisseurs sont frappés de ce grand style, et c'est à eux proprement que s'adressent ces réflexions. »

Jean Forest était lui-même un grand connaisseur en tableaux et en dessins de maîtres. M. de Seignelay, ministre d'État, voulant former un cabinet de peinture et autres objets d'art, Forest fut chargé de parcourir l'Italie et d'y recueillir pour le compte du ministre ce qu'il trouverait de meilleur. Cette mission, dit le biographe, remplie avec beaucoup d'attention, fit connaître le bon goût et la finesse du discernement de Forest. Il rapporta de ce second voyage en Italie nombre d'objets précieux, et pour lui-même de nouvelles études dont il enrichit ses portefeuilles et sa mémoire. Il profita également de ses explorations pour se composer une bibliothèque choisie, car il aimait aussi le commerce des lettres. La variété de ses connaissances, les ressources de son esprit original et cultivé attiraient chez lui des gens de lettres et des amateurs distingués, entre autres M. de Piles, qui le considérait infiniment et lui en donna des preuves en lui laissant par son testament un beau recueil de dessins de batailles faits par Verscure (Verschuring), peintre hollandais. Ce livre avait fait les délices de M. de Piles pendant sa vie : « Il me l'avait montré souvent, dit d'Argenville, et il crut ne pouvoir mieux le placer après sa mort (qui arriva en 1709) qu'entre les mains de son ami Forest. » Celui-ci n'en jouit pas longtemps, car il mourut lui-même en 1712, à l'âge de soixante-seize ans, laissant d'admirables dessins à la sanguine, au lavis et à la plume, de poétiques paysages que le temps devait bientôt détruire, et la réputation d'un de ces artistes qui, suivant l'expression de Diderot, ont un petit coup de hache à la tête.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

Le Louvre ne possède aucun tableau de Jean Forest, et comme c'est un peintre de l'école française, il ne faut pas trop s'en étonner.

Il n'existe au Musée qu'un dessin de Forest : c'est une *Vue des bords de la mer*, ornée de fabriques. Les dessins de ce maître ont tout le piquant de ses tableaux et sont plus précieux peut-être, parce que sa peinture a poussé au noir, tandis que ses dessins ont conservé tout l'esprit du peintre.

Forest faisait ordinairement le trait de ses dessins à la plume, lavés à l'encre de la Chine, au bistre ou à la sanguine. Il y en a même qui sont entièrement à la plume, qu'il maniait singulièrement. On voit de ses dessins, dit d'Argenville, peints à gouache, au pastel; d'autres à la pierre noire, soutenus de quelque lavis et relevés de blanc au pinceau. Souvent ses dessins sont commencés à la sanguine ou à la mine de plomb, et le trait est fait au pinceau avec du bistre, qui est aussi employé dans les ombres; ils paraissent faits d'après nature avec une liberté de main admirable, et ils font un si grand effet qu'on croirait que ce sont des tableaux. C'est à ces coups de lumière, heureux et bien ménagés, qu'on doit reconnaître Jean Forest.

On ne connaît que trois gravures d'après ce maître : l'une un *Paysage* en manière noire, gravé par Bernard; l'autre une *Madeleine* dans un paysage en hauteur, gravé par Coelemans; la troisième, gravée par Pieroleri à Turin, représente un *Petit garçon et une petite fille jouant avec un oiseau*.

Le portrait de Forest, peint par Largillière, a été magnifiquement gravé par Pierre Drevet, le père.

Impr. Bénard et Cie, rue Damiette, 2.



*École Française.* *Paysages.*

# FRANCISQUE MILET OU MILLET

NÉ EN 1642. — MORT EN 1680



De même que nous avons placé les deux Ostade dans l'école de Hollande, bien qu'ils fussent nés à Lubeck, de même il nous paraît convenable que Francisque Milet, quoique natif d'Anvers, soit rangé parmi les peintres de l'école française. Son esprit, son style, ses prédilections d'artiste, son nom même, tout prouve qu'il appartient à notre pays. Au surplus, c'était bien du sang français qui coulait dans ses veines, car les biographes nous apprennent que Milet était Français d'origine. Son père, dit d'Argenville, était de Dijon, où il exerçait la profession de tourneur en ivoire. Étant allé s'établir en Flandre, il y fut connu du prince de Condé, qui s'était retiré dans ce pays après les défaites de la Fronde. Ce prince, qui se piquait d'aimer les arts, prit Milet sous sa protection, le logea dans son palais et lui procura de l'emploi. Mais une maladie imprévue ayant enlevé l'artiste à l'âge de trente-sept ans, son fils Jean-François Milet, dit Francisque, se trouva abandonné

à lui-même. Heureusement qu'avant la mort de son père, Francisque avait été placé sous la direction de Laurent Franck[1], habile peintre d'histoire et de paysage. Petit-fils de Sébastien Franck et neveu de Gabriel, Laurent appartenait à cette nombreuse famille d'artistes qui, vouée à une certaine manière de peindre très-détaillée et très-finie, forme presque une petite école dans la grande école flamande. Nous ne savons rien du reste de Laurent Franck, sinon qu'il vint se fixer à Paris vers l'année 1661, et qu'il emmena avec lui son jeune élève Francisque Milet. Celui-ci avait alors dix-sept ans[2].

Peu de temps après leur arrivée à Paris, Laurent Franck et son élève y rencontrèrent le peintre flamand Abraham Genoels, et cette rencontre ne fut pas sans influence sur la carrière de Francisque et sur le goût de paysage qu'il adopta. Genoels était un paysagiste déjà tout francisé, un élégant géomètre qui avait appris son art comme on apprend une science et qui faisait de la nature ce que les architectes font des jardins : il y traçait des lignes savantes et des avenues solennelles; il y creusait des bassins réguliers; il y plantait des chênes héroïques, de nobles tilleuls et de royales charmilles. Flamand de naissance, Genoels était l'oncle de Laurent Franck; il se trouva donc amené tout naturellement à lier connaissance avec Francisque, car le jeune disciple de Franck venait d'épouser la fille de son maître. Francisque et Genoels étaient du même âge; ils s'unirent bientôt d'une étroite amitié; ils travaillèrent de compagnie, ils échangèrent leurs réflexions, ils associèrent leurs études et se vouèrent l'un et l'autre au paysage historique. Ils eurent même un instant le projet d'aller ensemble en Italie; mais Francisque, nouvellement marié, dut renoncer à ce beau voyage et laissa partir seul son ami. C'est du moins ce que semble affirmer d'Argenville, contrairement à l'assertion du père Orlandi qui assure que Francisque est allé en Italie, qu'il y a vu le Poussin et qu'il a reçu directement les conseils de ce grand peintre.

Quoi qu'il en soit, la peinture de paysage était alors en France complétement dominée par les sublimes modèles qu'en avait donnés le Poussin. Ce qui ne fut, sans doute, dans cet homme de génie, qu'une manière de voir toute personnelle et comme un effet naturel de sa grande âme, était devenu, pour beaucoup d'artistes, une loi. A Paris, à Rome, en Allemagne, en Hollande, presque partout le style du Poussin commençait à renouveler la physionomie du paysage. Claude Lorrain, Laurent de la Hyre, Hermen Swanewelt, Van der Meulen, Van der Cabel, Gérard de Lairesse, Frédéric Moucheron et d'autres encore représentaient en divers pays, avec des nuances diverses, le style historique inauguré par le peintre français. Il n'est donc pas étonnant que Francisque, bien qu'élevé à l'école d'un Flamand, se soit attaché tout de suite à la manière du Poussin. Ce grand homme était alors en Italie; mais ses plus beaux ouvrages ayant été faits pour le roi, pour le cardinal de Richelieu, pour le maréchal de Créqui, ou M. de la Vrillière, ou M. de Chanteloup, se trouvaient la plupart dans Paris, et l'on citait particulièrement ceux que possédait un curieux de distinction, le banquier Jaback, dans son hôtel de la rue Saint-Merry. Francisque ayant été admis à étudier les Poussin de cette collection, y prit un goût si vif qu'il n'eut plus désormais d'autre façon de voir la nature et de la peindre. Doué d'une mémoire extraordinaire, il avait toujours présent à l'esprit ce qu'il avait vu, et il n'oubliait rien ni du tableau qu'il avait une fois copié, ni de tel site qui lui avait paru majestueusement pittoresque. Aussi, quand il se promenait dans la campagne, il se contentait souvent de l'étudier du regard, et il en dessinait ensuite les diverses parties de souvenir dans son atelier, comme s'il les avait eues devant les yeux; semblable en cela au divin Claude, qui apprenait par cœur les magnificences de l'horizon romain et qui rapportait le soleil dans sa maison.

On peut maintenant se faire une juste idée de ce que seront les paysages de Francisque Milet. A

[1] D'Argenville dit que Francisque fut élève de François Franck, mais il se trompe, car nous savons, par Descamps et par d'autres biographes, que le maître de Francisque fut Laurent Franck. Ainsi, dans la notice d'Abraham Genoels, il est dit que le peintre, en arrivant à Paris, y trouva Laurent Franck et Francisque Milet. Voyez dans la présente *Histoire des Peintres*, la biographie de Genoels, fort bien écrite par notre collaborateur M. Paul Mantz. Hagedorn, dans sa *Lettre à un amateur de peinture*, dit aussi Laurent Franck.

[2] Houbraken, qui tenait ses renseignements de Genoels, dit que Francisque avait dix-sept ans en 1659; ce peintre serait donc né en 1642, et non en 1644, comme le disent les biographes.

l'inverse des peintres hollandais, qui ont un sentiment si naïf de la nature qu'ils l'imitent au hasard, sans y rien changer, l'élève du Poussin va choisir les formes les plus élégantes, les plus beaux arbres, les plus heureux points de vue, et, comme s'il craignait de rencontrer la prose dans la simple réalité, il croira devoir idéaliser l'ensemble par la suppression de tout vulgaire détail, par l'absence de toute figure commune et de ces accidents que l'ingénuité d'un Wynants ou d'un Karel Dujardin aurait trouvés pleins de saveur. La cabane du berger, le toit rustique seront remplacés par la perspective d'un temple en ruines, ou par la fontaine de Nausicaa, ou par les débris d'un mausolée, sur lequel viendra méditer la figure d'un



LE PETIT MOÏSE SAUVÉ

philosophe. Il n'est pas, en effet, un seul paysage de Francisque où ces beautés, qui sont un peu de convention, n'aient été substituées à la grâce naturelle des champs et des bois. Mais cette dignité, cet aspect héroïque étaient justement ce qu'on voulait alors jusque dans la représentation de la campagne. Nos curieux de peinture comprenaient le paysage comme André Lenôtre comprit le parc de Versailles, les jardins de Meudon et de Chantilly.

Le style de Francisque fut donc goûté de tout le monde précisément à cause de sa ressemblance avec la manière du Poussin. On commençait, du reste, à faire entrer le paysage dans la décoration des palais, des châteaux, des grands hôtels et même des églises. Francisque Milet, qui n'avait guère, à Paris du moins, d'autres concurrents dans son genre que le vieux Fouquières et Van der Meulen, fut désigné pour peindre les lambris du petit appartement du roi aux Tuileries et deux dessus de porte dans le petit cabinet des appartements du rez-de-chaussée donnant sur le jardin. Il y représenta le lever et le coucher du soleil;

mais se conformant au goût de ses contemporains, il crut devoir relever ces simples paysages en y introduisant des personnages de la fable antique. Hyacinthe et Clytie, métamorphosés en fleurs par le dieu du soleil, furent les sujets qu'il choisit pour *ennoblir* ses tableaux.

Quant à l'exécution de ces peintures, elle était excellente. Francisque recherchait moins sans doute qu'on ne le fait aujourd'hui la finesse des tons variés de la verdure, la délicatesse des nuances du ciel; mais ses teintes mâles et soutenues, sa touche franche qui accentuait tous les feuillés largement et de bon goût, et cette égalité même de couleur qu'on lui a si souvent reprochée, convenaient parfaitement au caractère d'une semblable décoration, car dans un palais si vaste et si pompeux, l'intimité d'une peinture hollandaise serait déplacée, inutile et d'ailleurs perdue. Il n'est pas nécessaire, en pareil cas, de montrer la nature avec tout le charme de ses gracieux détails: il suffit d'en rappeler les beaux aspects et la grande poésie.

Francisque fut chargé ensuite de représenter deux scènes de la Bible dans les entre-croisées de la chapelle de la communion à Saint-Nicolas-du-Chardonnet. Or, c'était une nouveauté dans l'école française qu'on jetât les yeux sur un paysagiste pour lui faire décorer les murs d'une église. Il est vrai que La Hyre avait déjà ménagé des vues sur la campagne dans ses tableaux religieux; mais, bien qu'il eût donné beaucoup d'importance à son paysage, les grandes figures du Christ en croix ou de saint Jérôme en prière, ne pouvaient y paraître accessoires. Au contraire, Francisque était conduit à laisser au paysage la première place dans les peintures de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, quoique ces peintures eussent des noms sacrés et fussent appelées *le Sacrifice d'Abraham*, *Élysée dans le désert*. On a beau dire que le paysage historique est un genre faux, il n'en est pas moins certain qu'on ne saurait encadrer les personnages de l'Écriture dans une vue des environs de Paris. On peut faire, au surplus, des anachronismes dans les représentations de la campagne comme dans celles de l'histoire. Indépendamment de la couleur locale que la seule érudition peut fournir, il importe que la nature au sein de laquelle on fait apparaître un patriarche de l'Ancien Testament, n'ait pas l'aspect que lui donneraient infailliblement une végétation vue de trop près et des terrains détaillés à la manière de Wynants. Il est donc nécessaire alors de voir le paysage en grand et d'un peu loin, si l'on veut le reculer dans les profondeurs de la perspective du temps. Voilà ce qui a été parfaitement compris par toute l'école du Poussin, et admirablement senti en particulier par Francisque Milet. Souvent il lui est arrivé de composer des paysages bibliques (*composer* est bien le mot ici), et toujours il a su les envelopper dans une teinte solennelle et y répandre, pour ainsi dire, le parfum exalté des Écritures. Tantôt sur un grand chemin dont les bords touchent à un cours d'eau, le peintre a groupé autour d'un personnage auguste, qu'implore une femme à genoux, quelques voyageurs surpris et respectueux, et tout de suite un palmier, un figuier sauvage, une ville à demi-juive, à demi-romaine dans le lointain, nous font reconnaître que ces lieux furent illustrés par des miracles, que nous sommes sur la route de Béthanie et que le personnage qu'on implore est le Fils de Dieu. Tantôt c'est la vue d'un sphinx accroupi sur un mausolée, qui nous transporte en Égypte, au bord du Nil, où l'on voit s'avancer la fille de Pharaon et ses suivantes, attirées par les cris d'un enfant qui est couché sur le rivage, et qui s'appelle Moïse. Mais ce n'est pas seulement par le style des fabriques, par le caractère de la végétation et la nature des arbres, ou par des accessoires significatifs, que Francisque Milet localise la scène qu'il veut peindre et nous montre, quand il faut, les contrées de la Bible; c'est aussi par la manière dont il traite son paysage, par une certaine grandeur d'exécution qui l'idéalise et par une sobriété de coloris qui l'éloigne en quelque sorte de notre pensée et de nos regards.

D'Argenville affirme que Francisque ne peignait rien d'après nature : c'est aller trop loin, et cette assertion a besoin d'être expliquée. De ce que ses ouvrages n'ont point cet air de naïveté qui prête tant de charme aux paysages des peintres hollandais et leur donne tant de prix, il n'en faut pas conclure que Francisque ne travaillait que de pratique. Ce qui est vrai, c'est que l'élève du Poussin n'a jamais étudié que des parties séparées de la nature et que ses ensembles ont toujours été inventés, non pas de *caprice*, comme le dit d'Argenville, mais selon le mode indiqué par la poétique du sujet. Pour les belles plantes qui garnissent son premier plan, pour ces touffes de genevriers qui font si bien dans ses paysages

arcadiques, pour les arbrisseaux grimpants qui se font jour dans les crevasses des rochers, il n'est pas douteux que Francisque n'ait consulté la nature, et ses nombreux dessins en font foi. « Ses études, dit



LES CHEVAUX A L'ABREUVOIR

d'Argenville lui-même, sont au crayon rouge ou à la mine de plomb. Ses fabriques sont formées de lignes droites à plomb avec des hachures parallèles, quelquefois couchées et croisées, avec un feuillé très-pointu. Il y a de lui des dessins arrêtés à la plume et lavés à l'encre de la Chine; quelques-uns sont feuillés au pinceau, relevés de blanc et très-terminés. Son goût est très-aisé à distinguer, malgré la grande facilité de sa main; tous ses dessins se ressemblent, aucuns ne sont piqués de lumière. » Le même auteur ajoute :

« Le caprice les a enfantés, et la nature y a peu de part. » Mais il nous paraît impossible que Francisque ait copié seulement dans les tableaux du Poussin ou dans les estampes gravées d'après ces tableaux, tant de beaux détails qui ornent ses paysages et en rehaussent la saveur. Il paraît cependant que pour le ton propre des objets, il s'en rapportait à sa mémoire et qu'il le nuançait dans son atelier, de souvenir, sans aucune prétention de finesse, non pas suivant la vérité vraie, mais suivant les lois d'une vraisemblance qui, eu égard à l'impression qu'il voulait produire, lui suffisait. Et c'est justement de cette coloration, plus idéale que naturelle, que résultaient le grand aspect de ses paysages, leur caractère presque toujours héroïque et leur solennelle simplicité. Mais le reproche qu'on pouvait lui adresser, c'était ne pas entendre les jeux de clair-obscur, de répandre partout une lumière égale, au lieu de ménager quelque vif rayon de soleil sur les points les plus intéressants du tableau, en laissant les autres dans le mystère. Quant aux figures de Francisque Milet, elles sont dessinées avec beaucoup de noblesse, drapées avec ampleur, revêtues le plus souvent de costumes antiques, et elles ont un caractère de dignité qu'aucun paysagiste avant lui n'y avait su mettre, si ce n'est le Guaspre et Nicolas Poussin. Il semble, du reste, que Francisque ait voulu faire montre de son habileté à peindre ces figures, car il en a ordinairement exagéré les proportions, ce qui est une faute grave dans un paysage, où il faut que la nature triomphe, à moins qu'elle ne soit considérée comme un pur encadrement de l'action représentée, et ne devienne alors un simple fond.

Nous avons dit plus haut que le père Orlandi parlait d'un voyage que Francisque aurait fait en Italie, où il aurait connu le Poussin. Cette assertion n'est pas prouvée; elle n'est cependant pas invraisemblable. Ce qui est plus certain, c'est que Milet voulut revoir le pays où il était né, et qu'il visita la Flandre (peut-être à l'époque où Abraham Genoels, son ami, fut envoyé dans le Hainaut pour y prendre la vue du château de Marimont). Après avoir parcouru les Pays-Bas, il se rendit en Angleterre, et ce fut, selon toute apparence, durant ce voyage qu'il peignit ces fiers morceaux, ces *sçavants coups de main*, comme dit le naïf Florent Lecomte, qui se trouvent aujourd'hui chez le comte de Suffolk à Charlton-Park et dans la galerie du duc de Devonshire, à Chatsworth. De retour en France, Milet y fut employé par de riches particuliers, notamment par le président de Bercy, et il peignit pour la galerie d'un personnage, dont Florent Lecomte ne nous dit pas le nom, vingt-six paysages avec des sujets tirés des *Métamorphoses*. Tous ces travaux lui valurent beaucoup de considération, et l'auraient enrichi, si son inépuisable charité envers les malheureux ne l'eût constamment replongé dans la gêne. Il avait acheté cependant une petite maison de campagne à Bagnolet, près de Paris; mais ce n'était pas pour y établir une demeure de paysagiste, car, au lieu de peindre, dit d'Argenville, il s'amusait à y tailler des pierres. Personne, du reste, n'était plus laborieux que lui, et il lui était aussi difficile de ne rien faire que de ne pas donner son bien aux pauvres. Un homme aussi généreux n'aurait dû avoir que des amis; Francisque eût cependant des envieux et, s'il faut en croire ses biographes, des rivaux implacables. « Sa réputation, dit Florent Lecomte, s'était si bien établie dans le monde, qu'il ne vécut pas longtemps sans causer de l'envie, et notamment à quelques-uns de sa profession que l'on soupçonne de l'avoir empoisonné, parce que peu de temps après il fut saisi d'une maladie violente et presque inconnue, dont il mourut en 1680, âgé seulement de trente-huit ans. Il fut inhumé à Saint-Nicolas-des-Champs. » Francisque laissa deux fils, qui, l'un et l'autre, se firent peintres. L'un d'eux, Jean également surnommé Francisque, fut reçu de l'Académie en 1709, et mourut en 1723 avec la réputation d'un artiste médiocre. Mais, quoi qu'en disent le père Orlandi et d'Argenville, Francisque le père ne fut jamais professeur à l'Académie de peinture; il n'y fut pas même reçu. Mariette, ordinairement si bien informé, l'affirme positivement, et en effet le nom de Francisque Milet (le père) ne figure pas sur la liste des membres de l'Académie de peinture, liste qu'on peut regarder aujourd'hui comme complète. Et pourtant, si jamais artiste fut digne des honneurs académiques, ce fut bien assurément le premier des Francisque. Le caractère idéal de ses paysages, le rare talent avec lequel il y dessinait des figures d'un grand style, l'élévation de ses pensées, la noble émulation qui le poussait à s'égaler au Guaspre et à lutter avec Nicolas Poussin dans le genre du paysage, tout cela lui méritait une place parmi les classiques de notre époque. Aujourd'hui que nos idées ont changé, et qu'un souffle de

panthéisme animant à nos yeux la nature entière, nous la fait trouver admirable sous tous les aspects et dans ses moindres détails, il est beaucoup de gens à qui la manière de Francisque paraît apprêtée, froidement convenue et monotone. Mais pour nous, quand il nous arrive de regarder avec attention, non pas les ouvrages de Jean Milet le fils, dit Francisque, si souvent confondus avec ceux du père et si inférieurs,



SEGLEPS RETOURNANT EN EXIL

mais ces beaux paysages d'une touche si sûre et si magistrale, d'un ton de couleur si puissant, si profond (semblables à celui que nous avons vu dans la collection Pourtalès); quand nous promenons nos regards dans ces contrées imaginaires, tantôt heureuses comme l'Arcadie, tantôt à moitié stériles et âpres comme la Judée, tantôt verdoyantes d'une végétation primitive et un peu sauvage, mais toujours pittoresques sans désordre, toujours ouvertes aux voyages de la poésie, toujours favorables, soit au campement des tribus de la Bible, soit aux libres courses de Diane et de ses nymphes, nous comprenons que le siècle de Louis XIV ait été si vivement épris des peintures de Francisque, et qu'il les ait trouvées remplies de saveur, même après celles du grand Poussin.

CHARLES BLANC.

# RECHERCHES ET INDICATIONS.

Francisque Milet a gravé à l'eau-forte trois estampes, dont la description se trouve dans le premier volume du *Peintre-Graveur français*, de M. Robert Dumesnil, auquel nous l'empruntons :

1. *Les Deux Amants*. Paysage coupé par un chemin, où une femme, appuyée sur un vase, et un homme, qui semble lui parler, sont assis auprès d'un grand arbre, qui s'élève vers le milieu de l'estampe jusqu'au bord supérieur de la planche. Au fond, à gauche, un temple en rotonde; au milieu, des fabriques; et, à droite, deux personnes debout, à côté d'un troupeau.

A terre, à gauche, le monogramme du maître. Largeur : six pouces deux lignes; hauteur : cinq pouces une ligne.

2. *Le Voyageur*. Vue d'une campagne où un homme, le bâton à la main et chargé d'un paquet, s'avance sur une route, au bas du milieu de l'estampe, à droite, de grands arbres; un homme et une femme sont assis à terre, au revers d'une colline; du côté opposé, dans l'éloignement, deux personnes marchent en avant de belles fabriques, composées d'une pyramide, de deux tours carrées et d'une grande arcade. Pièce sans marque. Largeur : six pouces deux lignes; hauteur : cinq pouces deux lignes.

3. *Ville antique*. Vue d'une ville antique; près de là, à gauche, au sommet d'une colline, un monument à quatre colonnes isolées; dans le fond, de hautes montagnes. Un ruisseau serpente à travers les campagnes qui précèdent la ville, et, de ses eaux, vient baigner la partie du devant où est le pêcheur. Pièce sans nom, et qui paraît être le premier essai du maître. Largeur : six pouces une ligne; hauteur : cinq pouces deux lignes.

Le Musée du Louvre ne possède aucun tableau de Francisque Milet.

Musée de Bordeaux. Un paysage avec ruines

Musée de Nantes. Un paysage héroïque; sacrifice à Flore.

Musée Favre, a Montpellier. Paysage. On voit de grands arbres sur le devant, une femme sur un âne, etc.

Paysage. Une femme porte sur la tête des fruits dans un panier (pendant du suivant).

Paysage. Un berger se repose auprès de ses moutons

Musée de Bruxelles. Repos de la Sainte Famille; en pendant, la Fuite en Egypte.

Galerie de Dresde. Paysage. Deux grands arbres derrière lesquels on distingue, parmi d'autres bâtiments, une tour ronde; sur le devant, chemine une femme accompagnée d'un homme, et tenant un petit garçon par la main

Pinacothèque de Munich. Paysage italien avec des bâtiments antiques. Un berger conduit son troupeau de brebis sur un chemin, vers le premier plan.

Paysage avec la vue sur la mer. Sur le rivage s'élèvent des montagnes escarpées, jusqu'aux sombres nues. On remarque sur le devant, une mère qui cueille des fruits pour ses enfants, qui sont couchés à l'ombre des arbres.

Vendange.

Vente du comte de Fraula, 1738. Beau paysage où Mercure vole dans les airs. Hauteur : deux pieds dix pouces et demi. Largeur : trois pieds six pouces et demi. 200 florins.

Vente Lafontaine, 1817. Paysage historique, sujet de Mercure et de Battus : Mercure, sous les traits et les habits d'un jeune berger, vient d'interroger Battus, qui est assis devant lui; le vieux berger, de la main gauche, lui indique la montagne derrière laquelle les troupeaux ont été cachés. Toile, quarante-quatre pouces sur soixante-six. 8,000 fr. Henry.

Vente Léon Dufourny, 1819. Un site d'Italie, traversé dans toute son étendue, par une rivière de l'eau la plus limpide. Sur le devant, occupé par un terrain sablonneux, en partie couvert de verdure, on remarque un homme vu par le dos, une jeune fille occupée de la pêche, une femme dans une barque et un villageois faisant désaltérer son cheval. Toile : trente-huit pouces sur trente. 175 fr. Dubois.

Ces paysages étaient sans doute de Francisque le fils.

Vente Yarnoc, 1821. Paysage historique, sujet de Mercure et de Battus. Ce tableau est le même qui a été vendu dans la vente Lafontaine. M. Henry, auteur du catalogue, dit qu'il est d'un mérite si extraordinaire, qu'il a souvent été pris par des artistes distingués, et même par des hommes fort exercés, pour un des plus beaux paysages du Poussin. Toile : quarante-quatre pouces sur soixante-six. 14,000 fr.

Vente Erard, 1832. Paysage historique, tiré du Nouveau Testament : c'est celui de la Cananéenne suppliant Jésus de guérir sa fille, qui était possédée du démon. Jésus est représenté au milieu d'un chemin avec cinq de ses disciples. Il étend la main droite vers la Cananéenne, qui est à genoux devant lui. Toile de trente-cinq pouces sur quarante sept pouces six lignes. 600 fr. — Gravé par Théodore.

Vente du cardinal Fesch, 1845. Site d'Italie. Sur le devant de la composition, dans un chemin rocailleux, s'avance une jeune femme vêtue d'une tunique blanche à l'antique, portant sur la tête un panier rempli de fleurs. Près d'elle, passe un jeune homme chargé d'herbages. Toile, vingt-quatre pouces sur trente et un. 146 scudi, 800 fr. environ.

Autre paysage d'Italie. Au premier plan, et de chaque côté de la composition, s'élèvent de grands arbres qui, réunis par d'épais buissons, encadrent le point de vue et prêtent à la plus agréable perspective. Au milieu de la terrasse, une femme vêtue à l'antique, portant une corbeille de linge sur la tête, marche dans un chemin qui monte, en tournant à gauche, vers une ville remarquable par des fabriques d'une élégante construction. Toile : onze pouces sur seize. 120 scudi, 648 fr.

Indépendamment des eaux-fortes que Milet a gravées de sa main, il en existe 28, gravées d'après ses dessins, par son élève Théodore, et publiées, la plupart, par l'éditeur Simon.

On en compte six de forme ronde, qui portent l'adresse de Simon, au premier état; dix en largeur, dont les deux premières sont numérotées; c'est dans ce nombre que se trouve la pièce de *Jésus-Christ et la Cananéenne*, gravée d'après le tableau qui a figuré dans la vente Érard. Viennent ensuite six pièces non numérotées, qui ne portent point d'adresse et quatre paysages en hauteur, dont les premières épreuves sont avec l'adresse de Simon.

Selon Descamps, les paysages de Francisque auraient été gravés par Gérard Hoet, et cela est d'autant plus croyable, que Mariette dit lui-même, dans ses notes sur l'*Abecedario* : « Il me semble l'avoir ouï dire au fils de Gérard Hoet, mort depuis peu à la Haye, et que j'ai connu à Paris à la vente du duc de Tallard. »

Mais, comme il est affirmé par Florent Lecomte et par d'Argenville, que Théodore fut le disciple de Francisque, et qu'il a gravé des estampes d'après son maître, on doit croire que Gérard Hoet et Théodore se partagèrent ce travail, et en effet, il y a quelques différences de pointe dans la suite de ces paysages.

F. Milet a signé une de ses eaux-fortes du monogramme suivant :

Impr. [illegible] et Cie rue [illegible]




*École Française.* *Histoire Sainte.*

# JEAN JOUVENET

NÉ EN 1644. — MORT EN 1717



Presque toutes les biographies, et en particulier la *Biographie universelle*, se sont égarées sur la généalogie des Jouvenet. Dans un travail récent, appuyé sur les actes de l'état civil, M. Houel, ancien bâtonnier de l'ordre des avocats à Rouen[1], a établi d'une manière irrécusable et définitive la filiation de cette nombreuse famille, qui a produit tant d'artistes, distingués en leur temps et en leur province, et le grand Jouvenet, un des peintres les plus originaux et les plus vigoureux de l'école française.

Vers le milieu du XVIe siècle, un maître peintre et sculpteur, présumé originaire d'Italie, Jean Jouvenet, vint s'établir à Rouen, où il mourut avant 1616. Ce fut l'auteur de plusieurs générations d'artistes. Un de ses fils, Noël Jouvenet, fut, dit-on, l'un des maîtres du Poussin. Ce Noël Jouvenet eut lui-même trois fils dont la vie entière se passa dans le domaine de l'art. L'un prit pour gendre un sculpteur nommé Rabon; l'autre donna sa fille à un peintre verrier, Guillaume Levieil; enfin, le troisième, Laurent Jouvenet, peintre et sculpteur, eut quinze enfants.

[1] M. Houel voulut bien communiquer à un de nos amis, en 1846, son mémoire manuscrit, mentionné honorablement par l'Académie de Rouen, qui avait mis au concours une notice historique et critique sur Jean Jouvenet. Nous avons beaucoup emprunté à cette biographie très-détaillée et très-exacte.

Dans le nombre se trouvent: Marie-Madeleine qui épousa Jean Restout, peintre de Caen, père et grand-père des Restout de l'Académie de peinture; François Jouvenet qui fut peintre ordinaire du roi; et enfin, Jean Jouvenet, l'auteur célèbre de la *Descente de Croix*, qui naquit à Rouen en avril 1644, paroisse de Saint-Lô, rue aux Juifs, aujourd'hui n° 9.

Qu'on nous pardonne cette longue généalogie. L'hérédité continue du talent est un fait assez rare pour qu'on y prenne garde. Lorsque Jean Jouvenet fut suffisamment initié à la peinture dans la maison paternelle, sous l'œil de son père et de ses oncles, on l'envoya étudier à Paris. Lebrun venait de fonder l'Académie des beaux-arts, avec le concours de tous les *Romains*, qui rapportaient d'Italie une doctrine et un style dérobés aux écoles de Rome ou de Bologne. Jouvenet avait dix-sept ans. Mignard et Lebrun étaient alors les maîtres absolus de l'art français. Poussin leur avait cédé la place et il allait bientôt mourir. Lesueur était mort, à trente-huit ans! Largillière et Rigaud ne faisaient que de naître. L'école académique, l'école d'imitation étrangère était donc triomphante, et Jouvenet tomba dans l'atelier de Lebrun.

C'est Voltaire qui, dans le « Siècle de Louis XIV », parle de ces commencements de Jouvenet chez Lebrun. Jouvenet n'est point, comme le dit d'Argenville, un artiste sans maître, ébauché seulement par les premières leçons de Laurent, son père. Je crois même qu'il prit goût aux grandes machines de Lebrun, puisqu'il travailla avec lui aux peintures de Versailles pendant une vingtaine d'années, à plusieurs reprises, de 1661 à 1680. Mais n'ayez aucune inquiétude sur l'originalité de son génie et l'avenir de son style. Il ne prendra de son maître, habile praticien, d'ailleurs, et abondant compositeur, qu'une exécution large et facile, la science des procédés techniques et les roueries de l'ordonnance dans les sujets compliqués. Chez Lebrun, Jouvenet rencontra Lafosse, plus âgé que lui de quatre ans. Jouvenet et Lafosse, dans la grande peinture, Largillière et Rigaud dans le portrait, de même que Coysevox, en sculpture, nous semblent les intermédiaires entre l'art du XVII^e^ siècle et l'art du XVIII^e^. La liberté, la verve, l'indépendance, le mouvement, le caprice, l'élégance, l'adresse, vont succéder à la majesté froide et raide, à la noblesse emphatique du règne de Louis XIV, et ces qualités nouvelles iront jusqu'à l'exagération. Mais Jouvenet n'est pas responsable de la frivolité de ses successeurs. Il est aussi éloigné de Boucher que de Mignard. Il a le bonheur de tenir une place très-haute et très-distincte aux confins de deux écoles bien différentes. Il n'a les défauts ni de l'une ni de l'autre, mais justement les qualités de celle-ci et de celle-là.

Tout en peignant d'après le modèle à l'Académie, ou dans l'atelier de Lebrun, Jouvenet aidait souvent son maître aux plafonds de Versailles; car il avait appris tout de suite son métier. Je crois bien qu'il savait peindre dès son enfance, et il ne paraît pas qu'il ait jamais songé à autre chose. Les vrais peintres font leur éducation morale et intellectuelle avec une palette et quelques livres, en conversant avec les hommes et en regardant la nature. Dans cette première période, à laquelle se rapportent sans doute l'*Hiver* de la série des *Quatre-Saisons* à Marly, les plafonds de l'hôtel Saint-Pouanges et le *Martyre de saint Ovide*, maintenant au musée de Grenoble, Jouvenet ne s'est pas encore dépouillé des influences de son entourage et de son temps; mais, vers 1672, sa manière se dégage et son style commence à se personnifier. En 1673, à vingt-neuf ans, il remporte le second grand prix de l'Académie, et, la même année, il fait pour la communauté des orfèvres de Paris le tableau du *Mai*, qu'on appelait ainsi parce qu'il restait exposé durant tout le mois de mai sous le portail de Notre-Dame. La communauté des orfèvres le donnait ensuite à la cathédrale où, par bonheur, on voit encore aujourd'hui la *Guérison du paralytique*, placée dans le chœur, au-dessus des statues sculptées.

Le tableau du *Mai* eut un immense succès public, et dès lors la réputation du jeune peintre fut assurée. Vermeulen lui demanda la permission de graver ses ouvrages, et Lebrun le pria de nouveau de travailler aux peintures de Versailles.

Le 27 mars 1675, Jouvenet fut proclamé membre de l'Académie, après avoir été agréé sur la présentation de Lebrun. Son tableau de réception fut *Esther devant Assuérus*. L'année suivante, on le nomma adjoint au recteur, et bientôt professeur en titre.

C'est probablement vers cette époque qu'il se maria. On n'a point conservé le nom de sa femme, ni le nom de ses filles, dont nous retrouverons tout à l'heure le portrait dans un des grands tableaux du Louvre. Il est

certain qu'une vie si active et déjà si glorieuse avait empêché Jouvenet de retourner dans son pays natal. On ne le voit à Rouen, ni au mariage de sa sœur aînée, Catherine, avec le libraire Dumesnil, ni aux mariages de ses cousines, ni à la maladie et à la mort de son oncle Jean; mais, ayant perdu son père, le 19 novembre 1681, et, bientôt après, son frère Jean-Baptiste, dont il était parrain, il vint à Rouen, le 2 mai 1683. On lui fit



L'EXTRÊME-ONCTION.

grande réception dans sa patrie, car les Rouennais furent de tout temps très-empressés à honorer les illustrations de leur pays. Mais le roi le rappela promptement et lui accorda un logement au palais des Quatre-Nations.

Jouvenet quitta alors son logement du quai de l'Horloge, et s'installa avec enthousiasme dans un atelier immense. Que faire dans une pareille galerie, à moins que l'on n'y peigne? Il monta une toile de vingt-huit pieds de long sur treize pieds de haut, et entreprit aussitôt son *Jésus guérissant les malades*, une des plus grandes machines de l'école française. Ce tableau peut être pris pour un résumé de tous les talents de Jouvenet comme aussi de ses défauts. Les ombres y sont indiquées carrément; les figures sont vivement jetées, un peu vulgaires de forme, mais remplies de chaleur et de mouvement : on y voit des malades qui s'agitent pleins d'espoir à la vue d'un Dieu dont le visage resplendit de sérénité. On ne saurait mettre plus de science dans un dessin qui d'ailleurs est maniéré, plus d'animation dans la pantomime, plus de feu dans l'exécution.

L'ordonnance enfin est pittoresque au premier chef; elle présente des lignes heureusement contrastées et de larges effets de lumière et d'ombre. Ses figures, dit Taillasson, ressemblent quelquefois à ces hardies et savantes ébauches du sculpteur, produites par un sentiment brûlant qui n'est refroidi par aucune fatigue, et que souvent on préfère à des œuvres beaucoup plus finies[1].

En 1785, Jouvenet maria sa sœur Marie-Madeleine à Restout, auquel elle apportait en dot « outre son bon ménage, dix-sept cent cinquante livres gagnées par son métier de peintre »; car les femmes aussi maniaient la brosse ou l'ébauchoir dans la famille de Jouvenet. Il est probable qu'il alla encore à Rouen pour cette solennité. La même année, il fut le parrain, à Paris, de Jean-Marie Nattier le jeune, qui devait faire tant de charmants portraits sous le règne de Louis XV. Le père, Jean-Baptiste Nattier l'aîné, était le collègue de Jouvenet à l'Académie. Les cinq années suivantes sont occupées à des tableaux célèbres : l'*Isaac bénissant Jacob* du musée de Rouen, le *Nunc dimittis* pour les Jésuites, la *Famille de Darius*, le *Louis XIV guérissant les écrouelles*, fait en concurrence d'Antoine Coypel, de Hallé, des frères Boullongue, sur le programme de l'abbé de Saint-Ricquier, qui décerna à Jouvenet une médaille d'or, prix du concours.

Lebrun cependant étant venu à mourir le 12 février 1690, à l'âge de soixante et onze ans, Jouvenet prit le premier rang dans l'école française; car la génération principale du XVII[e] siècle était presque éteinte. Il n'en restait plus que le vieux Mignard, âgé de quatre-vingts ans. Jouvenet, à son tour, régnait sur la peinture et ne pouvait suffire aux portraits et aux tableaux. Le *Mariage de la Vierge*, qu'on voit à la Bibliothèque d'Alençon, et le portrait de l'abbé de Sainte-Marthe sont de 1691. Le portrait de Jouvenet par lui-même, conservé au musée de Rouen[2], paraît être aussi de cette époque. Mais, en 1693, l'ardent Jouvenet eut une première attaque d'apoplexie, qui le força d'aller prendre du repos et le grand air aux eaux de Bourbonne. A peine guéri, il s'empressa de continuer ses travaux. En 1696, il fut appelé à Rennes pour peindre le plafond de la grand' chambre du Parlement. Durant son séjour dans la même ville, il exécuta en quarante-cinq jours trois plafonds pour le greffier en chef, chez qui il était logé.

Louis XIV voulut reconnaître par un acte de générosité le talent de ce vigoureux peintre. Il lui attribua une pension de douze cents livres, qui, plus tard, fut augmentée de cinq cents livres, après les peintures de la chapelle de Versailles. Il avait aussi résolu d'envoyer Jouvenet en Italie aux frais de l'État. Jouvenet ne s'en souciait guère, à ce qu'il paraît. Soit négligence de sa part, soit maladie ou toute autre cause, l'artiste normand ne quitta point Paris. Jamais Jouvenet ne s'est tourné vers le Midi, et c'est à cela sans doute qu'il doit d'avoir conservé son originalité native.

Cependant il se préparait une grande fête pour les artistes. On avait décidé que les tableaux des académiciens seraient exposés tous ensemble dans les salles du Louvre. Déjà, en 1673, les artistes réunis en corps académique avaient fait une exhibition dont le livret rarissime a pour titre : « Liste des tableaux et pièces de sculpture exposez dans la *court* du Palais-Royal par MM. les peintres et sculpteurs de l'Académie royale. » Charles Lebrun y avait mis : *la Défaite de Porus*, *le Passage du Granique*, *la Bataille d'Arbelles* et *le Triomphe d'Alexandre*, quatre toiles qui ont environ cent trente pieds de long. La collection des livrets de ces premières expositions publiques est presque introuvable, et nous regrettons de ne pouvoir vérifier exactement les tableaux qu'envoya Jouvenet au Salon de 1699. On y vit certainement ses *Vendeurs chassés du temple*, un portrait de l'abbé de Lionne, *Vénus et Vulcain*, *Marthe et Marie*, une *Adoration des Mages*, un *Mariage de la Vierge*, *la Madeleine chez Simon le Pharisien* et *le Sacrifice d'Iphigénie*. *La Descente de Croix*, faite pour le couvent des Capucines, y était aussi. La date de ce chef-d'œuvre de Jouvenet n'est pas celle de 1676, comme le dit la *Biographie universelle*, mais de 1697, ainsi que nous l'avons relevé sur le tableau lui-même.

De quelle date est *la Résurrection de Lazare?* Peu importe. Assurément elle est du meilleur temps de Jouvenet.... Quel admirable et grand tableau ? mais comment en essayer la description, après celle que nous en donne l'éloquent et naïf historien Monteil[3]? « Jouvenet, dit-il, s'était continuellement appliqué à la lecture de

[1] *Observations sur quelques grands peintres*. Paris, 1807.

[2] Le musée de Rouen possède, de plus, un beau buste de Jouvenet, gravé par Langlois.

[3] *Histoire des Français des divers États*, XVII[e] siècle, t. VII.

l'Évangile, et il n'est pas étonnant qu'il en ait découvert la page la plus pittoresque. Cette page ne cesse de le



DESCENTE DE CROIX

ravir; elle ne cesse de se dessiner dans sa pensée, de se colorier, de s'agrandir, de s'embellir. Enfin il est subitement forcé de prendre ses pinceaux et de peindre; qu'a-t-il vu? Le Lazare est mort depuis plusieurs

jours; son corps gît dans un monument creusé au pied d'une roche; Jésus s'est montré dans les environs, la sœur du Lazare, belle de son âge, de sa pâleur, de ses larmes, est venue vers Jésus lui demander la résurrection de Lazare, et voici la plus touchante des scènes. Jésus est au milieu, sa taille est élevée au-dessus de celle des autres hommes; sa face rayonne de sa toute-puissance : Fils de l'auteur de la nature, il va en suspendre les lois. Il s'avance, et s'inclinant légèrement, il tend le bras vers le bas de la roche où est le monument; il appelle le Lazare : Lazare! lève-toi! les hommes qui sont entrés dans le monument à la lueur des flambeaux, pour faire tomber le suaire, reculent frappés de stupeur, non à la vue de la mort, au contraire c'est à la vue de la vie. Le Lazare respire par une bouche livide, regarde par des yeux éteints; il se réveille dans un corps tombant en dissolution. La frayeur, l'épouvante de ces hommes, sous les yeux, sous les mains de qui le miracle s'opère, la vive admiration du peuple, contrastent avec la figure calme des apôtres accoutumés aux miracles de leur divin maître. Si ce n'est là, où donc est l'entente d'une grande composition?

C'est dans ce tableau, gravé par Duchange et autres, que Jouvenet a peint son portrait et ceux de ses filles, entre deux colonnes, à droite, parmi les spectateurs. Le tableau des *Vendeurs chassés du temple* avait été le premier de cette série qui, sur l'ordre du roi, fut complétée en 1702 par *la Pêche miraculeuse*. Afin de représenter au naturel ses pêcheurs et ses marins, Jouvenet fit le voyage de Dieppe et en rapporta les belles études qu'on trouve dans le tableau. Quand Louis XIV vit ces peintures énergiques et saisissantes, il commanda à l'artiste une répétition de ces quatre merveilles qui furent exécutées en tapisserie aux Gobelins. Au même temps, Jouvenet, qui venait d'être nommé adjoint au recteur, à la place de Lafosse, travaillait encore avec Coypel et Poërson aux fresques des Invalides. Ses figures d'apôtres ont quatorze pieds de haut. Le musée de Rouen en possède les esquisses. Il n'y a pas beaucoup de peintres français qui aient enlevé aussi magistralement des figures de cette dimension. Aussi le retentissement qu'eurent ces vaillants travaux le firent-ils nommer directeur de l'Académie, à la place de Coysevox, et plus tard, un des quatre recteurs perpétuels à la place de Noël Coypel. Quatre ans après, il voulut se démettre de son titre, mais l'Académie le conserva malgré lui pour recteur.

En 1709, nous trouvons encore Jouvenet travaillant à Versailles avec une verve de jeune homme. Mais bientôt son tempérament sanguin troubla de nouveau sa santé, et, en 1713, il fut atteint d'une paralysie complète de tout le côté droit du corps. Vous jugez de l'impatience d'un homme comme Jouvenet. Malgré son âge, soixante-neuf ans, il avait conservé toute l'abondance de son imagination, tous ses fougueux désirs de praticien, et la paralysie le condamnait à l'impuissance! Il errait comme une âme en peine autour de ses jeunes élèves travaillant dans son atelier.

Restout, son neveu et son disciple favori, était là, cherchant à perpétuer la tradition de l'illustre professeur. Un jour qu'il peignait une tête dans un grand tableau, Jouvenet lui enleva la brosse pour donner plus d'expression à cette tête. Mais la main malade n'obéissait plus au génie de l'artiste. Alors il passa son pinceau dans la main gauche et fut tout surpris de retrouver son adresse et sa vigueur. Ce tableau, qu'il acheva de la main gauche, est la *Mort de saint François*, du Musée de Rouen. Je crois qu'on ne cite que Holbein qui ait peint ainsi des deux mains.

Jouvenet se remit donc à l'œuvre et exécuta de la main gauche plusieurs compositions, entre autres le plafond de la seconde chambre des enquêtes du Parlement de Rouen. Il avait coutume de signer ces derniers ouvrages : *J. J., deficiente dextrâ, sinistrâ pinxit.*

Tout cela faisait grand bruit, et le régent lui-même vint voir Jouvenet à l'atelier des Quatre-Nations. Sébastien Ricci, pendant son voyage en France, lui rendit aussi visite. Tous les seigneurs de la cour, tous les étrangers de distinction s'empressaient d'entourer le vieux peintre des témoignages de leur admiration. Mais la maladie empirait, et Jean Jouvenet, sentant sa fin, appela près de lui sa sœur Marie-Élisabeth, qui ne l'avait guère quitté durant sa vie, et son frère François le peintre, dont sans doute il avait été le maître autrefois, et il mourut entre leurs bras, le 5 avril 1717.

Son dernier ouvrage est le *Magnificat* ou *la Visitation*, qui orne encore le chœur de Notre-Dame. Quelle idée n'aurez-vous pas de Jouvenet, s'écrie l'abbé Laugier, en considérant ce superbe tableau! Comme il se

sent peu de la caducité de son auteur! Qu'il y a de génie, de grandeur, de noblesse et de force! Que l'effet en est pompeux et touchant! et qu'il fait de tort à ses voisins[1]!

Les Italiens ont surnommé Jouvenet le Carrache de la France; car on a toujours eu la manie de faire de nos peintres des doublures des Italiens : Blanchard, le Titien français; Poussin lui-même, le Raphaël français, comme s'il ne lui suffisait pas d'être Poussin, tout simplement. Du reste, la comparaison de Jouvenet avec Annibal Carrache ne manque pas absolument de justesse. Car il avait, comme les Carrache, une science profonde de son art, un dessin assuré, et une habileté merveilleuse; comme eux aussi, il est l'intermédiaire



LA PÊCHE MIRACULEUSE.

entre deux écoles, ainsi que nous l'avons déjà signalé; mais il est bien plus original que les Carrache, que les éclectiques qui mélangeaient l'école de Rome à l'école de Parme, Raphaël au Corrège, et qui prenaient leurs sujets et leurs figures partout.

Ce qui consacre Jouvenet devant la postérité, c'est précisément son originalité au milieu de tous ses contemporains. Jouvenet est un faiseur de nouveauté, comme tous les grands hommes. On n'est même grand homme qu'à condition de voir plus loin et plus haut que son temps. Ce ne serait pas la peine d'être grand, si la taille ne donnait pas l'avantage de regarder par dessus les têtes du vulgaire. Jouvenet aussi avait eu le bonheur de naître dans une famille de peintres.

Presque tous les écrivains qui ont parlé de Jouvenet l'ont traité favorablement. Il n'a point eu à subir de ballottages successifs dans l'opinion publique comme certains talents plus capricieux et plus exceptionnels. Dargenville l'apprécie très-bien. Voltaire en fait grand cas, quoiqu'il le trouve inférieur à Lebrun. Taillasson

[1] *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*. Paris, 1771.

dit que Jouvenet est au Poussin ce que Crébillon est à Corneille; — oui. Lecarpentier, que Jouvenet est à l'école française ce que Rembrandt est à l'école hollandaise; — non.

Dans une appréciation ingénieuse, vraie en partie, M. Chennevières de Pointel a caractérisé heureusement, mais avec exagération, l'originalité provinciale de Jouvenet. Jouvenet s'est formé à Paris, il a vécu à Paris, et il tient par quelques fils à la tradition française. Mais il est certain également que l'accent particulier de sa peinture accuse partout l'esprit de sa province. Il est Français sans cesser d'être Normand. A notre sens, Jouvenet est un des plus grands peintres du second ordre. Dans notre tradition française spécialement, il convient de mettre Jouvenet après Poussin et Lesueur, après Claude Lorrain, et qui encore? Noue ne sommes pas complétement de l'evis de Voltaire sur la supériorité de Lebrun. Sans duute Lebrun est un grand machiniste, un puissant ordonnateur, par la vertu de le science italienne; mais Jouvenet commande avec plus d'énergie, sinon avec autant de méthode, la disposition d'une scène immense, et il a le mérite de l'invention dens ses groupes, dans la tournure et le dessin de ses personnages.

Le dessiu de Jouvenet est très-habile, très-ressenti, sans aucune hésitation. Le mouvement, qui est sa quelité, l'entraîne quelquefois à l'exagération, à une manière de tour de force, qui devient un vice dans l'école au XVIII<sup></sup>e siècle. Souvent, ses hommes du peuple, comme le pêcheur, vu de dos, et qui retire les filets, à droite, dans la *Pêche miraculeuse*, ont une grandeur robuste, une fière allure. Ailleurs, et par hasard, on pourrait critiquer des jambes un peu déjetées, quoique attachées encore avec fidélité aux articulations. Hélas! les Vanloo, Boucher et les autres artistes de Louis XV casseront tout à fait, un peu plus tard, ces jambes et ces bras. La couleur de Jouvenet n'est pas de première qualité, quoiqu'on l'ait vantée à l'excès. Elle est rougeâtre, bornée, peu agréable comme localité. Mais elle se sauve par l'entente des grands effets de lumière et d'ombre, exprimés résolument. C'est l'exécution de Jouvenet surtout, et, pour mieux dire, l'accent de sa touche, le manière de poser la pâte avec certitude, qui le recommande aux praticiens, de même que l'ampleur de ses compositions et son sentiment dramatique le recommandent à tout le monde.

De tous ses tableaux, le plus complet, le plus vigoureux, le plus grandiose, le plus riche de couleur, est *La Descente de Croix*, du musée de Paris. Toute l'année, il est entouré d'élèves qui admirent, en le copiant, un dessin magistral, des tournures énergiques, une couleur forte, un puissant clair-obscur. Après *la Descente de Croix* de Daniel de Volterre et celle de Rubens, *la Descente de Croix* de Jouvenet est encore un chef-d'œuvre. Et dans l'école française, on peut hardiment la classer immédiatement après les chefs-d'œuvre de Lesueur et de Poussin, comme il convient de placer Jouvenet lui-même immédiatement après ces deux grands maîtres.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS

Les grands tableaux d'église et de musée convenaient seuls au vaste génie de Jouvenet, aussi voit-on passer rarement dans les ventes publiques des tableaux de ce maître et n'en rencontre-t-on que très-peu dans les galeries particulières.

Le Musée du Louvre renferme dix tableaux de Jouvenet, on doit citer son chef-d'œuvre, *la Descente de Croix*, — *Jésus guérissant les malades*, — *la Pêche miraculeuse*, — *la Résurrection de Lazare*, — *l'Extrême-Onction*, — *les Vendeurs chassés du Temple*.

On remarque au plafond de l'église des Invalides, à Paris, *l'Apothéose des Apôtres*; a l'église de Notre-Dame, à Paris, on admire *une Visitation* de Jouvenet. Le musée de Rouen, sa patrie, renferme également dix tableaux de ce maître. Les plus remarquables sont : *Isaac bénissant Jacob*, — *Jésus présenté au Temple*, — *l'Ascension*, — *la Vision de sainte Thérèse*, — *la Mort de saint François*.

Au musée de Nancy, on voit *le Triomphe de Flore*; à celui de Toulouse, deux tableaux de ce peintre; l'un représente *la Fondation d'une ville de la Germanie par les Tectosages*, — l'autre *Jésus-Christ descendu de la Croix* : ce dernier tableau est daté de 1714.

A Lyon, on remarque deux tableaux de Jouvenet : *les Vendeurs chassés du Temple*, présent du gouvernement impérial, et *Saint Bruno en prière*.

On voit dans la bibliothèque d'Alençon *le Mariage de la Vierge*. C'est vainement que nous avons parcouru notre nombreuse collection de Catalogues pour chercher à établir le prix des tableaux de Jouvenet dans les ventes publiques; depuis 1735 jusqu'à nos jours, pour ainsi dire, il s'en est à peine présenté deux : *l'Adoration des Mages*, à la vente de M. de La Live de Jully, en 1770, qui fut adjugé pour 1,200 livres 1 s. et une *Descente de Croix*, répétition ou plutôt copie du tableau du Louvre, qui, à la vente du cardinal Fesch, faite à Rome en 1845, monta à 6 ou 700 francs.

Voici la signature privée et la signature d'artiste de Jean Jouvenet.

·Jouuenet·pin. 1689



*École Française* *Portraits.*

# FRANÇOIS DE TROY

NÉ EN 1645. — MORT EN 1730.



« Peu de peintres, dit Mariette, ont travaillé aussi longtemps, et aussi longtemps bien que celui-ci. Il est mort presque le pinceau à la main. J'ay vu de ses tableaux qu'il avait peints à l'âge de plus de quatre-vingts ans et qui ne se ressentaient point du froid de la veillesse. Ils étaient aussi frais de couleur et d'un pinceau aussi ferme que tout ce qu'il avait jamais fait; ce qui vient non-seulement de ce que la machine a resté longtemps chèz lui en bon estat, et qu'il s'est peu ressenti des incommodités de l'âge, mais aussi de ce qu'il travaillait sur d'excellents principes. Il avait une manière de peindre extrêmement fondue, un pinceau léger et facile et un coloris qui imite merveilleusement bien tous les tons de la chair. J'ay veu de ses portraits dignes d'entrer en parallele avec les ouvrages les plus fameux de Van Dyck et du Titien. Il avait étudié sous le célèbre M. Lefebvre, et il n'est pas étonnant qu'ayant goûté sa manière de peindre, il se la soit pour ainsi dire appropriée: car, si l'on y fait attention, leur manière ont beaucoup de conformité. »

Quoi qu'en dise Mariette, nous trouvons bien peu de conformité entre la manière de François de Troy et celle de son maître, si nous en jugeons du moins par les rares morceaux que nous avons vus de l'un et de l'autre. Claude Lefebvre procède naïvement, mais sûrement; sa touche est ferme, pâteuse; elle

accuse les méplats; elle rend à merveille, non-seulement le ton juste des chairs, mais leur morbidesse, leur tissu, leur imperceptible rugosité. François de Troy manie le pinceau avec plus de douceur et aussi plus de mollesse; sa manière, qui se rapproche de celle de Mignard, est mince, parfondue, et manque de ces accents vifs et fiers qu'on trouve dans Largillière, par exemple. Claude Lefebvre plait aux peintres, de Troy séduit les gens du monde parce qu'il paraît plus fin et qu'il est plus propre et plus moelleux. Du reste, on peut dire que François de Troy avait toutes les qualités qui font réussir un peintre de portraits; la correction, l'expression, l'élégance des ajustements, le choix heureux des attitudes, un beau ton de couleur, un faire doux, souple et caressé. Il avait eu pour premier maître son père, Nicolas de Troy, qui était peintre de la mairie de Toulouse. Né lui-même dans cette ville en 1645, il l'avait quittée à l'âge de vingt-quatre ans pour venir faire ou compléter à Paris son éducation d'artiste. A son arrivée, il entra dans l'atelier de Nicolas Loir, peintre erudit, correct, ingénieux mais froid, qui apportait un soin extrême à l'exécution de ses tableaux, et en finissant toutes les parties avec beaucoup d'amour. C'est là sans doute que François de Troy contracta l'habitude de cette manière propre, fondue et un peu molle dont il ne put se défaire entièrement, même lorsqu'il eût pris les savantes leçons de Claude Lefebvre. Suivant la première inspiration de son génie, François de Troy, au dire de d'Argenville, s'était appliqué aux sujets historiques; il s'attacha ensuite à l'utile talent du portrait. Après la mort de Lefebvre, qui excellait dans ce genre, il se détermina à recueillir, pour ainsi parler, l'héritage de son maître, voyant d'ailleurs le petit nombre d'habiles gens qui peignaient alors le portrait à Paris. En abandonnant ainsi les sujets d'histoire, malgré le penchant qui l'y portait, il négligea entièrement les occasions d'aller en Italie. Il fut reçu néanmoins en 1674 à l'Académie de peinture, en qualité de peintre d'histoire, sur un tableau représentant Mercure qui coupe la tête d'Argus, morceau fort estimé; mais, comme si l'Académie eût jugé que la véritable supériorité de François de Troy était plutôt dans le portrait, elle lui demanda celui de Mansart, qui est *tout de sa main*, ajoute le biographe.

Pour réussir dans la carrière du portrait, il faut bien des qualités de caractère et d'esprit qui souvent ne se rencontrent pas chez les meilleurs peintres. Soit que l'amour-propre fasse prendre au modèle une contenance embarrassée, une expression factice, soit que la longueur des poses le fatigue, détende les muscles du visage et leur donne un air de contrainte et d'ennui, l'artiste est forcé de deviner la véritable physionomie de son personnage, ou du moins de la saisir dès le premier moment, sans attendre la rapide altération que produit dans les traits de l'original la seule idée de paraître moins beau qu'il ne se trouve, ou la lassitude d'une posture gênée. Il faut donc amuser son modèle, le distraire, lui faire oublier pourquoi il est venu, et l'amener, par les détours de la conversation, sur le terrain où l'on suppose que sa passion dominante se trahira, que son vrai caractère se fera jour. Aimable, spirituel, insinuant et doué lui-même d'une figure charmante, François de Troy savait occuper agréablement l'esprit des personnes qu'il avait à peindre, et il avait le talent, plus précieux encore, de les voir en même temps en beau et en vrai, c'est-à-dire qu'au moyen d'une ressemblance frappante, il dissimulait les flatteries du pinceau, ce qui est un dernier raffinement dans l'art de flatter. On juge si les femmes aimaient à se faire peindre par lui! Suivant le goût d'alors, de Troy les représentait en divinités païennes, leur prêtait des allures poétiques, et tout en se tenant aussi près que possible de la réalité, il les idéalisait par des ajustements mythologiques ou par des attributs faisant allusion à leurs sentiments connus, à la tournure habituelle de leur esprit. Tandis que le vieux Mignard et le jeune Antoine Coypel s'étudiaient à donner les traits des duchesses de Versailles aux déesses de l'Olympe, de Troy se plaisait à prêter aux grandes dames qui posaient devant lui, les caractères de la blonde Cérès, de la sévère Pallas ou de l'altière Junon ou de Vénus. Ceux-là diminuaient la majesté de l'histoire et les grandeurs de la fable par la familiarité du portrait; celui-ci cherchait à rehausser l'importance du portrait par une intention de poésie ou par un emprunt à la dignité de l'histoire.

Rigaud et Largillière couraient alors la même lice que Troy et vivaient avec lui dans une parfaite union, bien rare chez des rivaux. Mais Largillière et Rigaud étaient appelés de préférence à peindre la

haute bourgeoisie, les grands financiers, les princes de l'Église, les magistrats du parlement; de Troy qui les avait précédés était, lui, le peintre favori des dames de la cour. Connu de madame de Montespan qui l'avait introduit dans les petits appartements de Versailles, il fut désigné par elle pour composer une série de tableaux relatifs à l'histoire de Louis XIV et qui devaient être traduits en tapisseries. Il fit aussi pour cette illustre favorite des patrons en petit qui représentaient, dit d'Argenville, les occupations héroïques du monarque dans sa jeunesse, patrons qui furent exécutés également en tapisserie et en grand sur de la moire. Il paraît même que madame de Montespan et madame de Maintenon brodaient elles-mêmes



MOUTON, MUSICIEN DE LOUIS XIV.

sur les dessins de François de Troy, qui était devenu un de leurs familiers. Grâce à leur protection, il fut choisi pour aller peindre le portrait de Christine de Bavière, quand il fut question du mariage de cette princesse avec le dauphin, fils de Louis XIV, et il le fit de manière à inspirer à tout le monde le désir de la voir. Et lorsque la dauphine eut un fils, qui fut le duc de Bourgogne, de Troy se signala par un grand feu d'artifice qu'il fit dresser devant sa porte, et dont il avait peint sur des toiles transparentes les figures symboliques.

Bien qu'il fût le rival de Rigaud et de Largillière et le rival préféré par les gens de cour, de Troy vivait, disons-nous, en parfaite union avec ces deux peintres qui le respectaient comme leur aîné dans la carrière, et l'estimaient leur égal. Comme eux, il fut employé quelquefois à des tableaux historiques, ou du moins traités historiquement. C'est ainsi que le prévôt et les échevins de la ville de Paris, pour accomplir un vœu qu'ils avaient fait à sainte Geneviève, commandèrent à de Troy un grand tableau qui dut être placé en regard de celui que Largillière fut chargé de peindre dans la même circonstance. Et si l'on demande pourquoi ces peintures votives furent confiées à des peintres de portraits, c'est que les

figures des échevins, en robes et en perruque, y jouaient le principal rôle. D'Argenville parle encore d'un morceau allégorique représentant le Festin offert à Énée par Didon, et dans lequel de Troy avait donné à chacune de ses figures la ressemblance d'un des personnages de la famille ou de la cour de M. le duc du Maine. « Toutes les têtes au nombre de plus de cinquante, dit ce biographe, sont des portraits maniés par un pinceau moelleux, fort et suave. La convenance qu'exigent le rang des personnes de la cour, leur caractère, tout y était observé. » François de Troy, sur la fin de sa vie, se vit accablé d'infirmités; mais il n'en continua pas moins de peindre, et, chose étrange! ses derniers tableaux furent les meilleurs. D'Argenville est d'accord sur ce point avec Mariette, et il cite une peinture que de Troy aurait exécutée peu de temps avant sa mort, c'est-à-dire à plus de quatre-vingts ans, et qui l'emportait sur ses précédents ouvrages. « Ce tableau, dit-il, peint dans le goût flamand, représente une femme vêtue de noir au milieu d'une troupe d'écolières fort jolies, et dont les attitudes vraies ont entraîné tous les suffrages. » De Troy mourut à Paris en 1730, âgé de quatre-vingt-cinq ans. On le porta à Saint-Eustache, sa paroisse, où il fut inhumé. D'Argenville estime que de Troy réunissait en lui, sans avoir été en Italie, la correction de l'école romaine, le grand goût de couleur de la Lombardie et le beau fini de la Flandre : c'est beaucoup dire. Cependant il est certain que, sans être un coloriste aussi fin, aussi agréable que Largillière, sans avoir le dessin ferme et savant de Rigaud, de Troy sut faire des morceaux dignes de l'immortel burin des Poilly et des Edelinck. Il sut donner à ses portraits une tournure élégante, des attitudes faciles, dignes et heureusement trouvées, dont le motif était puisé toujours dans la condition de ses modèles. Ses draperies, moins pompeuses que celles de Rigaud, moins maniérées que celles de Largillière, sont mieux subordonnées au triomphe de la figure. Enfin de Troy peignit d'un ton de couleur riche et vigoureux, et ne laissa désirer dans son exécution qu'un peu plus de liberté, et ces touches fières qui impriment aux chairs l'accent de la vie et qui sont le dernier mot de l'art parce qu'elles en dissimulent le labeur.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

François de Troy a gravé à l'eau forte d'une pointe maigre et timide, et avec peu d'effet, le catafalque des funérailles de Marie-Thérèse d'Autriche, femme de Louis XIV, célébrées en 1683. C'est un morceau historique précieux et des plus rares. Il se trouve, du reste, au cabinet des Estampes. M. Robert Dumesnil le décrit ainsi :

« Le monument s'élève au fond du tableau. En avant, le deuil est conduit, à droite, par cinq prélats précédés de deux Porte-croix et de deux clercs tenant des chandeliers. On lit à droite vers le bas : *Troy* f. Hauteur 392 millimètres, largeur 305. »

Il n'existe au musée du Louvre aucun portrait de François de Troy. Nous n'avons pu découvrir ce qu'était devenu son morceau de réception, *Mercure et Argus*, qui était exposé autrefois dans les salles de l'Académie. Peut-être est-il au nombre des toiles roulées et enfouies dans les greniers du Louvre. Là se trouve également sans doute le portrait de Christine de Bavière, qui était placé, au siècle dernier, dans la galerie d'Apollon. Son portrait de Mansart, qu'il peignit à la demande des académiciens, est aujourd'hui au musée de Versailles.

« Les dessins de ce peintre égalent ceux de Van Dyck (dit d'Argenville, qui était, comme l'on sait, un curieux de dessins) pour les belles draperies et l'intelligence des lumières. Ils sont faits à la pierre noire sur du papier gris ou bleu, relevé de blanc de craie, avec un lavis d'encre de la Chine, qui soutient les ombres, recouvert d'un crayon gras et manié librement. On voit de lui des études de figures en pied dont la liberté, la belle intelligence, les têtes, les mains, le linge, les perruques sont admirables; le caractère des étoffes, la vérité des ressemblances, le maniement du crayon estompé dans certains endroits et ressenti dans d'autres, un blanc mis très-savamment, sont des notes certaines de la main de François de Troy. »

VENTE JULIENNE, 1767. — Deux tableaux peints sur toile par François de Troy et Jean-Baptiste de Troy (son fils), chacun de 13 pouces de haut sur 10 de large. L'un représente une femme qui lit, l'autre une femme qui prend du café. 253 livres.

VENTE LA LIVE, 1769. — Le portrait de Mouton, fameux joueur de luth. Il est assis et vu à mi-jambes. Ce morceau est le chef-d'œuvre de l'artiste. On en connaît l'estampe gravée par Édelinck. (50 pouces de haut sur 38 de large.) 501 livres.

DeTroy DeTroy



*École Française.* *Batailles*

# JOSEPH PARROCEL

NÉ EN 1648. — MORT EN 1704



*Il ne sait pas tuer son homme*, disait Joseph Parrocel en parlant de Van der Meulen, et par cette parole toute provençale, Parrocel voulait faire entendre qu'il était, sous le rapport de l'expression, supérieur à Van der Meulen, son rival. Joseph Parrocel eut en effet beaucoup de verve et d'entrain dans la composition, beaucoup de chaleur dans le coloris, et cette vivacité de pantomime qui est un trait caractéristique des tempéraments méridionaux. Il était né à Brignole en Provence, en 1648 et son éducation pittoresque avait été d'abord purement provinciale. Son père, Barthélemy Parrocel, de la ville de Montbrison en Forêt, était d'une famille distinguée qui s'était appauvrie dans le service militaire. Une forte inclination pour la peinture lui avait fait entreprendre le voyage d'Italie, mais un grand d'Espagne qu'il rencontra sur sa route, frappé de son esprit et de ses talents, l'emmena avec lui en Espagne où il passa quelques années, au bout desquelles un vif désir de voir Rome le fit s'embarquer sur un vaisseau marseillais qui fut pris en mer par les

pirates et conduit à Alger. Barthélemy Parrocel y avait pour compagnon d'infortune le capitaine du navire capturé, qui heureusement connaissait le consul de France. Ce magistrat obtint, par un échange, la liberté de Barthélemy et celle du capitaine, et tous deux, devenus libres, ils passèrent en Italie, où le jeune peintre résolut de se consacrer à l'étude, tandis que son compagnon retournerait en Provence. Les deux amis se retrouvèrent dans ce pays quelques années après, et comme Barthélemy Parrocel était un charmant cavalier, bon musicien et doué de tous les talents qu'apprécie le monde, il épousa la fille du capitaine et se fixa à Brignole où demeurait son beau-père.

C'est de ce mariage que naquirent les deux peintres Louis et Joseph Parrocel. Ce dernier n'avait que douze ans lorsque son père mourut et, en sa qualité de cadet, il ne possédait d'autre patrimoine qu'une vocation décidée pour la peinture. Déjà son frère Louis cultivait cet art avec une certaine distinction dans le Languedoc; Barthélemy l'alla trouver et se mit sous sa direction pour recevoir les premiers éléments. Mais Louis, qui était fort occupé, ne pouvant donner à son jeune frère tous les soins que demande une éducation de peintre, celui-ci se déroba un jour de la maison fraternelle et se rendit à Marseille dans la pensée de s'y embarquer pour l'Italie. Cependant, comme il s'était évadé sans pécule, il dut chercher un emploi à son habileté naissante et on le chargea de peindre les décorations de l'intérieur d'un vaisseau, genre de travail dans lequel il surpassa tous les artistes qui avaient la réputation d'y exceller. « Quelque envie « qu'il eût d'aller en Italie, dit d'Argenville, ayant appris que son frère était à Paris, il en prit la route; « il comptait que ce frère lui procurerait une entrée facile chez les habiles gens dont le commerce lui « paraissait nécessaire à son avancement; mais, après une dangereuse maladie, les médecins avaient « conseillé à son frère d'aller prendre l'air à Avignon, où il s'établit. Les grands peintres de Paris qui « connurent les talents de Joseph, ne purent lui refuser leur estime et leurs conseils pendant les quatre « années de séjour qu'il y fit; ses travaux furent une ressource où il puisa suffisamment de quoi se passer « des secours qu'il aurait pu attendre de sa famille. »

Joseph Parrocel n'avait que vingt ans, lorsqu'il en revint à son premier projet d'un voyage en Italie. Aussi bien, ce qu'il avait entendu dire de ce beau pays par les peintres de l'Académie royale, n'était pas pour le dissuader d'un tel voyage. Il prit donc le chemin de la Provence, y revit un instant sa famille et s'en alla droit à Rome. Là se trouvaient alors deux artistes dont le nom faisait grand bruit, deux peintres de batailles, Salvator Rosa et Bourguignon. La vue de leurs tableaux enflamma le génie de Parrocel, et le goût inné qu'il avait eu pour la représentation des batailles devint une passion. Il aimait dans Salvator Rosa la fierté des figures et ce caractère farouche que le peintre napolitain avait su donner à tous les guerriers de son rude paysage, en prenant pour modèle les brigands des Abbruzzes. Dans les peintures du Bourguignon, Parrocel admirait le piquant des effets, le tapage des vives lumières éclatant sur la fumée noire du combat, l'habile désordre du clair-obscur, le mouvement, le geste, la vraisemblance de l'ensemble, et enfin l'apparente fougue d'un pinceau qui n'était qu'adroit, décidé et sûr. En s'inspirant ainsi de Bourguignon et de Salvator, sans toutefois les copier, sans même descendre au rôle d'imitateur, Joseph Parrocel songeait à se faire une place dans la peinture des batailles, à se créer une manière. Entre ces deux peintres vers lesquels il se sentait attiré par sa vocation, il choisit naturellement pour guide le Bourguignon son compatriote, et il se fit son élève. Mais croyant remarquer que celui-ci manquait d'énergie dans ses *rencontres* et ne rappelait pas suffisamment l'horreur des combats, il s'appliquait à donner une forte expression à ses propres figures, un aspect terrible à ses compositions, un air de rudesse et même de férocité à ses chevaux. Toutefois, il étudiait dans les œuvres de son maître ce qu'elles avaient de vraiment remarquable, l'effet, de sorte qu'à la fierté des figures de Salvator, il cherchait à réunir le clair-obscur mouvementé du Bourguignon; mais, sous ce rapport, il devait demeurer bien inférieur à son maître.

Voyez d'Argenville et la notice sur Joseph Parrocel, imprimée d'après les manuscrits de l'école des Beaux-Arts, dans les *Mémoires inédits des artistes français*, t. II, p. 40 et suiv.

En le voyant encore si jeune et déjà si habile, le Bourguignon qui avait pris en amitié son élève, lui prédisait qu'il occuperait dans son genre un rang distingué. Il le lui répéta lorsqu'ils se séparèrent, Parrocel ayant voulu visiter le reste de l'Italie. De toutes les villes de ce pays des arts, Venise fut celle où l'artiste français séjourna le plus longtemps. « Il étudia les célèbres coloristes, dit d'Argenville, « et l'on peut dire qu'il en profita pendant tout le cours de sa vie. L'effet d'un tableau lui paraissait « la partie la plus essentielle, et comme une magie dont on ne peut dévoiler l'artifice, si la nature « n'en fait tous les frais. Huit années écoulées en Italie dans un travail continuel, l'amour qu'il avait « pour ce pays, où il trouva beaucoup d'emploi et de protection, l'avaient presque déterminé à s'y



COMBAT DU COL DE BAGNOLS.

« établir, lorsqu'une fâcheuse aventure l'en fit sortir promptement. Sept ou huit assassins apostés par « des hommes jaloux de son mérite, l'attaquèrent la nuit en passant sur le fameux pont du Rialto, et il « ne dût qu'à son courage et à une vigueur extrême le bonheur de sortir sain et sauf des mains de ces « malheureux. »

De retour en Provence, vers l'année 1675, il fut appelé à Paris par des personnes de marque, et six mois après son arrivée dans cette ville, il s'y maria avec Angélique-Catherine Jacquelin, fille de Jean Jacquelin, et de Marie Titon, le 13 janvier 1676. Le 29 février suivant, il fut agréé de l'Académie où on le reçut au mois de novembre de la même année sur le tableau représentant le *Siége de Maestricht*, qui est aujourd'hui au musée de Versailles. Louis XIV y paraît au premier plan, commandant la charge et animant ses soldats qui repoussent vigoureusement une vigoureuse sortie des assiégés.

A cette époque, la peinture des camps et armées du roi étaient entièrement dévolue à François Van der Meulen qui, depuis trois ans, était de l'Académie où il représentait avec beaucoup d'éclat le genre des

batailles.[1] Les siennes avaient un caractère officiel et une exactitude topographique qui plaisaient beaucoup au roi. Il aimait à reconnaître dans les parades du peintre flamand les héros secondaires de ses conquêtes de Flandre, je veux dire les maréchaux illustres auxquels il avait donné l'ordre de la victoire; mais surtout il était ravi de se retrouver lui-même à l'avant-scène de ces pompeux spectacles dont le côté horrible et sanglant était rejeté au loin, dans les fonds du tableau. Cette manière de Van der Meulen était aussi entièrement du goût de M. Lebrun, lequel était, après Louis XIV, le souverain absolu de l'Académie royale. Il n'était donc pas facile à Joseph Parrocel d'entrer en rivalité avec un homme aussi apprécié que l'était Van der Meulen, et il faut ajouter aussi charmant dans sa couleur, aussi habile à distribuer l'intérêt sur les divers personnages de ses brillantes compositions. Parrocel n'avait pour lui que de ne pas ressembler le moins du monde à Van der Meulen. Autant celui-ci était mesuré dans son mouvement, autant celui-là était emporté dans le sien. L'un avait une couleur gaie, avenante et enrichie de toutes les localités de ton qu'offraient les uniformes variés de l'armée du roi; l'autre se plaisait à rembrunir son coloris et il enveloppait l'ensemble de son tableau d'une teinte roussâtre, monotone et factice sur laquelle se détachaient seulement, çà et là, quelques touches plus claires, comme s'il eût craint de prêter un aspect agréable à la représentation d'un drame aussi odieux de sa nature que l'est celui d'un carnage. Laissant donc à Van der Meulen le soin de dessiner avec élégance et de peindre du pinceau le plus flatteur les officiers du maréchal de Luxembourg et la cohorte des courtisans enrubanés qui caracolaient autour de la chaise dorée de M^me de Montespan, Joseph Parrocel mettait en scène des guerriers sans nom et sans histoire, mais qui se battaient pour tout de bon, et d'ordinaire les derniers goujats de l'armée, donnant ou recevant la mort avec bravoure, avaient chez lui autant d'importance que les mestres de camp, les généraux et les princes. Ce n'était pas une carte militaire qu'il voulait peindre ou un carrousel, c'était de véritables, de sérieuses mêlées, sillonnées de coups de feu et de coups de sabre, et le plus souvent, pour enchérir sur le caractère terrible de ses *Batailles*, Joseph Parrocel empruntait à Salvator Rosa ses costumes, moitié héroïques, moitié barbares, soit que la perruque à marteaux lui semblât ridicule dans une rencontre échevelée, soit qu'il voulût se ménager l'occasion de frapper quelques lumières sinistres sur les casques empanachés et sur le haubert de ses hommes d'armes.

Il est à remarquer à ce propos que Joseph Parrocel peignait de génie toutes ses batailles, qu'il n'avait point, comme Bourguignon et Van der Meulen, suivi la marche des armées, et n'avait assisté de sa vie à un combat. Son caractère, au surplus, n'était pas sans analogie avec sa peinture. Peu propre au rôle de courtisan, il était franc jusqu'à la rudesse envers ses supérieurs. D'Argenville raconte que Parrocel ayant fait pour Mansart plusieurs ouvrages dont il n'avait pu être payé, le fit assigner et condamner par corps, et qu'il poussa les poursuites au point de faire saisir le carrosse de ce personnage. Lorsque Mansart fut nommé surintendant des bâtiments, Parrocel à qui l'on avait commandé le *Passage du Rhin* et quatre dessus de porte pour le salon de Marly, présenta ces tableaux qui devaient être montrés au roi; mais le surintendant, pour se venger des poursuites de Parrocel, fit mettre à l'écart le *Passage du Rhin*. Heureusement que Louis XIV, informé de l'existence de ce tableau, qu'il ne pouvait ignorer d'ailleurs, puisqu'il y figurait en personne, demanda à le voir, et le trouvant à son gré en complimenta l'auteur, et ordonna qu'on transporterait la toile à Versailles, pour y être placé dans la chambre du conseil.

Les biographes, du reste, nous dépeignent ce fier peintre de batailles comme un homme d'un commerce agréable : « sa taille était au-dessus de la médiocre; il avait le regard doux et assuré, l'air sérieux sans « être incommode, les cheveux et le teint bruns, la conversation aimable, l'esprit égal et nourri d'une « profonde connaissance de l'histoire, une piété sans affectation, une charité exacte envers les pauvres, « peu d'amour pour le bien et beaucoup d'attachement pour sa famille. » Parrocel joignait à ses qualités d'artiste l'amour des belles-lettres et une grande assiduité à lire les saintes Écritures. Il avait même composé des cantiques et il les psalmodiait en travaillant lorsqu'il était seul. Son aptitude s'étendait ainsi

[1] Notice anonyme sur Joseph Parrocel imprimée dans les *Mémoires inédits* et citée plus haut.

à beaucoup de choses, de même que son habileté de peintre, suivant l'opinion de d'Argenville, aurait pu embrasser le portrait, l'histoire et les sujets de caprice; mais jugeant sans doute avec madame de Sévigné, que « la manie de chanter sur tous les tons fait une mauvaise musique » il eut le bon sens de s'en tenir à l'exercice de son art, et s'y renferma dans la peinture des batailles.

Ce genre de peinture était, du reste, en grand honneur sous Louis XIV; mais Parrocel avait contre lui et le surintendant de bâtiments, et les puissants admirateurs de Van der Meulen, entr'autres Le Brun qui



UNE BATAILLE. Esquisse, Musée du Louvre.

ne voulait employer Parrocel à aucun des travaux dont il disposait, notamment aux grandes tapisseries des Gobelins qui devaient représenter les conquêtes de Louis-le-Grand. Un seul ministre, Louvois, avait pris sous sa protection l'artiste provençal et l'avait désigné pour peindre à fresque l'un des quatre réfectoires de l'Hôtel des Invalides, les trois autres étant réservés à Van der Meulen. Nous ne pouvons juger aujourd'hui des *sièges* et *batailles* que Parrocel y peignit, puisque, déjà au commencement du siècle dernier, Germain Brice constatait leur détérioration : « ces peintures, dit-il, sont déjà fort gâtées par l'air épais qui règne dans ces réfectoires qui auraient dû être plus ouverts et plus vastes, à cause de la grande quantité de personnes qui y mangent tous les jours[1]. » Mais nous savons qu'après avoir décoré le réfectoire des Invalides, Parrocel fut appelé à Versailles et reçut la commande des tableaux qui devaient orner la salle

[1] *Description de la ville de Paris et de ce qu'elle contient de plus remarquable*, par Germain Brice, t. III, 6e édition, 1713.

du grand-couvert, et de cinq autres morceaux, savoir les quatre Parties du monde et la Foire de Bezons.

Quelques-uns de ces ouvrages ont péri ou ont subi de graves altérations, de telle sorte qu'ils n'ont pu rester aux places pour lesquelles on les avait destinés. Les *Quatre Parties du monde* furent données par le roi au comte de Toulouse, et nous ne savons ce qu'elles sont devenues. Mais on conserve au musée de Versailles le *Combat de Leuze* qui décorait autrefois la salle des gardes et qui est aujourd'hui dans une des salles du rez-de-chaussée. C'est également dans cette partie du palais que se trouve une *Vue de la place royale, à Paris,* animée par le cortége d'un ambassadeur qui fait le tour de la place en des voitures attelées de huit chevaux. La gravure nous a reproduit plusieurs des compositions de Parrocel, et lui-même il en a beaucoup gravé à l'eau-forte et il l'a fait en peintre, c'est-à-dire qu'il y a mis de la couleur, de l'effet, du ressort. On connaît ses quatre petites pièces, *Aurora, Meridies, Vesper, Nox*, et la suite de ses quarante estampes, *les Miracles de la vie de Jésus-Christ* dont il fit hommage à l'académie de peinture. Le dessin en est faible, incorrect et de pure manière. On n'en peut admirer les inventions qui ne présentent rien de bien nouveau et sont remplies de ces gestes appris par cœur que l'on retrouve partout; mais le clair-obscur y est fort bien entendu et il amuse l'œil à distance. Parrocel a su jeter à propos sur son estampe une lumière, une ombre, une tache de clair ou de noir qui n'a souvent aucune raison d'être, si ce n'est l'intérêt optique de l'ensemble. Par malheur, à y regarder d'un peu près, l'exécution de ces eaux-fortes est pauvre et maigre; les travaux sont multipliés outre mesure, le cuivre est égratigné comme avec une épingle éraillée, et cette insuffisance de la pratique ne fait que mettre en relief le peu de caractère des figures. Quant à ses eaux-fortes de *batailles*, elles sont pleines d'esprit et de feu : ce sont toujours des chevaux abattus, des cavaliers désarçonnés et blessés à mort, des affûts brisés ou des troncs d'arbres qui servent d'avant-plan et forment un repoussoir banal qui éloigne la masse des combattants. Les fonds sont d'une indécision charmante : on y devine le fouillis d'un carnage qui serait horrible à voir dans la réalité, mais *qui, par l'art imité, peut enchanter les yeux*.

Comme ses eaux-fortes, les peintures de Joseph Parrocel sont frappantes par les effets de lumière et par un coloris qui est de convention, sans doute, mais vigoureux, chaud et convenable à l'esthétique du sujet. Il faut dire que ce maître manie le pinceau plus légèrement que la pointe, et avec plus d'assurance. Ses teintes, qui étaient dans le principe d'une grande fraîcheur, se sont assombries et altérées; « souvent, dit d'Argenville, il employait l'or en poudre, et quelquefois il a enchâssé des pierreries dans des cuirasses, sans que son coloris en ait souffert. » Nous avons regardé, au Louvre, les esquisses de Joseph Parrocel : ce sont, à vrai dire, des ébauches ou, selon le mot consacré, des pochades peu dignes de figurer dans un musée aussi magnifique. Les dessous à peine frottés laissent transparaître la toile, les lumières sont avivées par des rehauts fiers, d'un empâtement décidé, et c'est la croupe d'un cheval blanc qui sert de prétexte à ces touches résolues. L'ensemble qui a poussé au noir se termine dans le lointain par des montagnes d'un bleu sauvage. Pour ce qui est de la composition, les motifs n'en sont ni variés ni très-neufs, et il est juste de convenir qu'on ne peut guère inventer en ce genre de nouveaux moyens, ni des épisodes qui aient le piquant de l'imprévu. Ici, on porte un mourant auquel un moine montre le crucifix; là, on échange des coups de pistolet à bout portant et l'on se bat à outrance; mais, comme dans la plupart des ouvrages de Parrocel, ce sont de simples cavaliers qui occupent le premier plan de ses *mêlées*. Il est même à observer à ce sujet que dans le tableau de la *mémorable Bataille de Cassel*, dont nous ne connaissons que la gravure, Parrocel, au lieu de mettre en scène Philippe d'Orléans, frère du roi, ne représente sur le devant que des morts dépouillés et des soldats qui se partagent le butin de la victoire.

Rarement Parrocel a peint des portraits et des sujets d'histoire, et les seuls morceaux que l'on cite de lui en ce genre, sont la *Prédication de saint Jean*, que l'on voit encore à Notre-Dame, et qui fut le *mai* de 1694, — tableau d'ailleurs peu remarquable, — et le portrait en pied du marquis de Créquy, dont M. Decaisne a fait une copie pour le musée de Versailles. Son nom restera donc dans l'histoire de l'art français comme celui d'un peintre de batailles, qu'il faut placer entre Bourguignon et Van der Meulen, car s'il fut moins élégant, moins riche de ton, moins précieux de faire que Van der Meulen, si sa peinture est

moins solide que celle du Bourguignon, il eût, de plus que ces deux maîtres, une verve, une impétuosité un mouvement qu'on ne retrouverait au même degré que dans les fières batailles de Salvator.

Une attaque d'apoplexie surprit Joseph Parrocel à l'âge de cinquante-sept ans, au moment où il se



COMBAT DE CAVALERIE.

mettait à table. On l'inhuma dans l'église Saint-Sauveur sa paroisse. Des deux enfants qu'il laissa, l'un, Charles Parrocel, dont nous écrirons la vie, fut un des artistes les plus spirituels, les plus faciles et les plus *peintres* du dix-huitième siècle.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

Joseph Parrocel a gravé à l'eau-forte quatre-vingt-dix estampes, qui sont décrites dans le troisième volume du *Peintre graveur français* de M. Robert Dumesnil. En voici l'indication sommaire :

Vignettes décorant le *Missel de Paris*. Suite de huit pièces en hauteur.

1 à 8. (1) *Fête du premier dimanche de l'Avent.* (2) *Épiphanie.* (3) *L'Ascension.* (4) *La fête de l'Eucharistie.* (5) *La Présentation au temple et la Purification.* (6) *La Nativité.* (7) *La fête de saint Denis et de ses compagnons.* (8) *La Toussaint.* On connaît trois états de ces planches. Le premier est avant le texte imprimé au dos, le second, avec le texte imprimé au dos, et le troisième avec ce texte et des retouches à la planche.

9 à 13. Culs-de-lampe pour le *Missel de Paris*. Cartouche, calice, ornements.

Vignettes pour décorer un livre de liturgie.

14. *L'Enfant Jésus adoré par les anges.*

15. *La Résurrection.*

16 à 40. *Mystères de la vie de Jésus-Christ*, suite de vingt-cinq estampes numérotées à gauche dans les marges ou naturelles ou postiches. Largeur, 167 millimètres environ, hauteur moyenne, 131 millimètres. On connaît deux épreuves de ces planches. Les premières sont à l'eau-forte pure ; le premier morceau porte l'adresse d'Audran. *Rare.* Les deuxièmes épreuves sont tirées de la planche finie, à la suite du nom d'Audran, sur le premier morceau, on lit : *et chez l'Auteur.*

41 à 80. *Miracles de la vie de Jésus-Christ*, suite de quarante estampes numérotées dans les marges ou naturelles ou postiches, à droite sur la première et à gauche sur les autres. Largeur, 167 millimètres environ, hauteur moyenne, 151. On connaît deux épreuves de ces planches. Les premières épreuves sont à l'eau-forte pure. *Rares.* Les deuxièmes sont tirées de la planche finie. L'adresse d'*Audran* se voit dans les marges des n[os] 1, 2 et 16, et sur la terrasse du n° 28.

81. *Jésus-Christ tenté sur la montagne.*

82 à 85. *Les Quatre heures du jour*, suite de quatre estampes non chiffrées. Largeur, 5 pouces environ, hauteur, 3 pouces. Les premières épreuves sont avant la lettre. *Très-rares.*

86. *Le Bivouac.* Ce morceau est traité dans le goût des *Quatre heures du jour.* Largeur, 6 pouces ; hauteur, 3 pouces.

87 à 90. Divers sujets de guerre, suite de quatre estampes non chiffrées. Largeur, 10 pouces environ ; hauteur, 7 pouces. Les premières épreuves sont avant la lettre. *Très-rares.*

Divers sujets de guerre.

(1) *Frontispice.* Dédié à M. Titon.

(2) *Champ de bataille de Senef.* On lit au-dessous de la marge à gauche : *J. Parrocel pinxit cum Privil. Regis.*

(3) *Bataille de Cassel.* Dans la marge : La mémorable bataille de Cassel fut gagnée par l'armée de France commandée par Monsieur, frère unique du roy, contre les troupes hollandaises et espagnoles commandées par le prince d'Orange, le 11 avril 1677 : et au-dessous : *J. Parrocel in et fecit C. P. R.*

(4) *Combat du col de Bagnols.* Dans la marge on lit : Combat donné au passage du col de Bagnols par l'armée du roy, commandée par M. le maréchal de Noaille, contre celle d'Espagne, commandée par M. le comte de Monterey, le 4e juillet 1677. *J. Parrocel in et fecit C. P. R.*

Le Musée du Louvre renferme deux tableaux de Joseph Parrocel :

*Une Bataille* (esquisse). Au milieu de la composition, un cheval abattu sans cavalier. A droite, un cavalier qui a perdu son casque et qui est monté sur un cheval blanc, tire un coup de pistolet. Dans le fond, un engagement de cavalerie. Hauteur, 46 centimètres, largeur, 62.

*Une Bataille* (esquisse). Au milieu du tableau, sur une élévation de terrain, un cavalier sonnant de la trompette et des blessés qu'on ramène du combat. Au premier plan à gauche, un religieux présentant un crucifix à l'un d'eux. Dans le fond, la bataille et une plaine bornée par des montagnes. Hauteur, 46 centimètres, largeur, 62.

Vente Julienne, 1767. — Deux tableaux peints sur bois de forme ovale, l'un, par *Boulogne l'aîné*, représente un Espagnol et une femme qui jouent aux cartes, un homme jouant de la guitare et trois autres figures. L'autre, de *Parrocel*, est un corps de garde où plusieurs soldats jouent aux cartes. Ces deux morceaux sont du bon temps de ces maîtres. Ils portent chacun 14 pouces sur 18. — 400 francs.

Vente du prince de Conti, 1777. — *Une Bataille.* Le sieur Basan l'a gravée sous le titre de la *Défaite des Ligueurs par Henri IV.* 25 pouces sur 40. — 1,030 francs.

Deux tableaux d'une beauté qui égale celle du précédent. L'un est l'attaque d'une porte de ville, où l'on voit un pont qui est brisé, l'autre est une chasse au sanglier. Ils sont peints sur toile, et portent chacun 32 pouces sur 43. — 1,250 francs.

*Un Défilé de cavalerie et d'infanterie.* Ce tableau est tout à fait dans le goût de Bourguignon. Il est peint sur toile de 24 pouces sur 36. — 603 francs.

Vente du duc de Tallard, 1756. — Deux tableaux, d'une forme contournée, servant de dessus de porte ; ils représentent des batailles fièrement colorées et touchées dans le goût du Bourguignon. Ils ont 48 pouces de tout sens. — 279 francs.

Vente cardinal Fesch. — *Combat de cavalerie.* En vue d'une ville qui s'étend dans une vallée, un combat s'est engagé entre deux partis de cavalerie. Déjà l'un a faibli, et pressé vivement par l'autre, se précipite en fuyant dans les eaux d'une rivière, et en sauvant ses drapeaux.

*Attaque d'un convoi.* Sur la route tortueuse et inégale d'une ville fortifiée, un immense convoi militaire est attaqué sur ses derrières et livré au pillage. Des cadavres d'hommes et de chevaux encombrent le terrain. Des femmes fuient, des soldats dépouillent les morts.

Les deux tableaux, 153 scudis, soit environ 826 francs.

Nous donnons ci-après la signature académique de J. Parrocel.

Parrocel

Imp. Bénard et Cie, rue Damiette, 2.



*École Française.* *Histoire, Portraits et Pastiches.*

# BON BOULOGNE

NÉ EN 1649 — MORT EN 1717.



« On m'apporta un jour, dit d'Argenville, un tableau du Poussin à vendre : le prix modique qu'on en demandait me fit soupçonner quelque supercherie : je fis voir le tableau à de bons connaisseurs, à des gens même du métier; tous le réputèrent original. Peu satisfait de ces jugements, j'allai voir Boullongne, je lui parlai du tableau : il me dit qu'il le connaissait et me demanda si je le trouvais bien; il m'avoua ensuite qu'il en était l'auteur. »

Cette facilité à contrefaire le talent d'autrui est en général une assez mauvaise marque, et ce ne serait pas faire un grand éloge de Bon Boulogne que de répéter ce qu'a dit de lui d'Argenville qui le représente comme un Protée dans l'art de la peinture, comme un homme qui s'est transformé en toutes les manières et qui a saisi parfaitement tous les goûts. Il est bien rare en effet, que les faiseurs de pastiches s'élèvent au-dessus d'une habileté vulgaire, et pour un Teniers, on citerait plus de vingt Dietrich.

Fils de Louis de Boulogne, qui était membre de l'Académie et qui même avait été un des fondateurs de la compagnie, Bon Boulogne n'eut pas autant de peine qu'un autre à se faire jour. Né à Paris en 1649, élevé chez son père, où il voyait venir tous les peintres habiles de son temps, il ne lui fut pas difficile de s'instruire, et il n'eut pas même besoin, pour voir l'Italie, de passer par les épreuves que devaient subir tous les aspirants aux couronnes académiques. D'Argenville nous apprend que Boulogne l'aîné fut envoyé à Rome sans avoir concouru pour le grand prix.

Un jour que M. Colbert était venu rendre visite à l'Académie, Boulogne le père profita de l'occasion pour présenter son fils au ministre et lui montrer un *Saint-Jean* en demi-figure, qui parut si bien, que le jeune peintre fut désigné pour aller à Rome aux frais de l'état. Son tableau resta à l'Académie. Bon Boulogne fut envoyé à Rome en effet, et il y demeura cinq ans pensionnaire au même titre que les lauréats « Pendant son séjour à Rome, s'étant fait faire un habit sans trop avoir de quoi le payer, comptant sur de l'argent que ses parents tardaient à lui envoyer, le tailleur, las d'attendre, le fit assigner. Quelques jours auparavant, Boullongne, qui à force de voir son créancier s'était bien imprimé sa tête, le peignit si parfaitement de mémoire, qu'il était impossible de le méconnaître. Il fit porter ce portrait devant les juges, et leur dit : « cet homme se plaint que je lui dois un habit, j'en conviens, mais il n'a qu'à me payer son portrait. » Cette subtilité pardonnable à un jeune homme dans la fâcheuse circonstance où il se trouvait, le tira d'affaire : *sic eum servavit Apollo.* »

Une chose qu'il faut noter et qui semblerait prouver que le grand style n'est pas approprié au tempérament ordinaire des peintres de notre pays, c'est qu'à l'exception du Poussin et de Lesueur, il n'y a guère d'artiste français qui n'ait préféré l'éclectisme de l'école bolonaise au grand goût de l'école romaine. Tout notre dix-septième siècle, en peinture, a vécu de l'imitation des Carrache et de Guide : quelques-uns, les plus sages, se sont attachés au Dominiquin : mais la plupart ont adopté cette manière mixte, tempérée, qui resta mâle encore et même héroïque chez Le Brun, mais qui fut si bien arrondie et francisée par Mignard. Il faut dire aussi qu'au dix-septième siècle, en Italie aussi bien qu'en France, l'Académie fondée par les Carrache exerçait une influence décisive et qu'il ne fallait rien moins que le génie prime-sautier du Poussin pour y résister. Bon Boulogne fit comme les autres : après cinq ans de séjour à Rome, il alla étudier l'école bolonaise à Bologne, s'imaginant que l'étude des Carrache était le dernier degré de l'initiation aux mystères de la peinture.

Lorsqu'il revint en France, on le retrouva si bien élevé dans les idées qui étaient alors celles de tout le monde, qu'il n'eut qu'à se présenter à l'Académie pour en être. Il y fut reçu le 27 novembre 1677 ; il avait alors vingt-huit ans. Son tableau de réception représentait *le Combat d'Hercule contre les Centaures*. Hercule et le centaure Phelus qui l'avait reçu à sa table, ayant été troublés pendant le festin par d'autres centaures, se jettent sur eux, le premier sa massue à la main, le second armé d'un couteau, et les accablent avec le secours de la nuée d'Ixion, qui précipite contre leurs ennemis la pluie, le vent et la foudre. Bien que cette peinture soit décrite dans la *Notice des tableaux du Louvre*, nous l'avons vainement cherchée dans les galeries de l'école française. Il nous est donc impossible d'en juger autrement que par la gravure de Flipart. Au premier abord on croirait voir une composition de Le Brun, et l'on reconnaît également que Bon Boulogne a beaucoup étudié la première manière du Guide, la *maniera forte ;* mais si la figure principale est bien trouvée ou plutôt bien choisie parmi les ouvrages connus, si elle est fière et suffisamment calme dans sa force, comme devait l'être une figure de héros, en revanche les airs de tête manquent de style, et cela est d'autant plus regrettable lorsqu'il s'agit de personnages dont le caractère a été consacré par tant de chefs-d'œuvre. La composition, du reste, est bien entendue, bien divisée en groupes, bien encadrée, et tout y annonce un homme qui a de la verve, de l'acquit et une grande aptitude à traduire ses pensées, mais toujours dans le goût d'autrui.

Praticien habile, plein de facilité et quelquefois plein de feu, exercé à toutes les conventions du métier, sachant, de l'art, ce qu'on en peut apprendre, Bon Boulogne était né pour être le collaborateur précieux de quelque artiste supérieur. Son dessin assez correct, mais dépourvu de caractère, sa couleur

sans finesse, mais sans crudité, sa touche agréable et solide le désignaient naturellement à Charles Le Brun comme un aide à choisir pour ses immenses travaux de Versailles. Bon Boulogne concourut en effet aux peintures du grand escalier de ce palais; mais cette vaste et pompeuse décoration ayant été détruite et ne nous étant connue que par les gravures d'Étienne Baudet, il n'est pas possible aujourd'hui de déterminer la part qui en revient à Bon Boulogne, ce qui serait facile si les peintures existaient encore, car on distinguerait



JÉSUS RESSUSCITANT LAZARE

sur-le-champ les morceaux de sa main au caractère de vérité qu'avait sa couleur, plus chaude, mieux rompue, plus harmonieuse et plus vraie que celle de Le Brun et de ses autres collaborateurs, François Verdier et Claude Audran. Quelle que soit d'ailleurs notre manière d'en juger aujourd'hui, il est certain que les ouvrages de Boulogne l'aîné étaient fort estimés de son temps et que les particuliers, pas plus que les communautés religieuses ou les églises, ne laissèrent chômer son talent. A Notre-Dame, à Saint-Germain-l'Auxerrois, au couvent de l'Assomption de la rue Saint-Honoré, au chœur des Chartreux et à la chapelle du fameux Lulli aux Petits-Pères, Boulogne fit de grandes et de sages peintures dont le principal défaut était l'absence de caractère et d'originalité. Tantôt ses figures ressemblaient à celles d'Antoine Coypel avec leurs airs de tête français, leur pantomime théâtrale et leurs mains toujours ouvertes, pauvrement accentuées dans les plans particuliers des doigts d'après un modèle vulgaire; tantôt elles rappelaient la mignardise de Mignard, son dessin froid et rond, et le poncif de ses draperies,

tantôt elles se rapprochaient de la manière de Jouvenet, avec moins de feu, pourtant, moins d'action, de mouvement et de ce qu'on pourrait appeler *vis pictoria*.

Florent Lecomte nous a donné une description des peintures qui furent envoyées par Boulogne l'aîné à la grande exposition de 1699 et qui semblaient choisies par l'auteur pour témoigner de la souplesse et de la variété de son talent. Cette description nous a paru pleine de saveur en son style naïf : « Dans les « trumeaux marqués 8, opposez l'un à l'autre, étoient tous tableaux de monsieur Boulogne l'aîné; « savoir, sur celui du côté du Carrousel : Un grand tableau en large représentant le portrait de madame « la duchesse d'Aumont avec la fille de madame la duchesse d'Humières; autre grand tableau en large « représentant Jephté accourant au devant de son père après sa victoire; une Sainte-Cécile, figure assise « plus que demi-corps, grand tableau où il a changé sa manière pour faire voir le talent qu'il a de « contrefaire le goût moderne et celui de plusieurs autres, comme il paroît dans les quatre autres petits « tableaux qui suivent; savoir, une jeune fille qui veut attraper un oiseau envolé; un corps de garde où des « soldats jouent avec tant de passion que l'on ne peut croire que leur jeu se passe sans dispute; la diseuse « de bonne aventure; dans ce tableau l'on voit encore un petit enfant de qualité qu'un petit chien caresse « malgré la jalousie d'un chat qui paroît sur une table et qui ne lui promet pas poires molles; dans un « autre, il y a deux filles à demi-corps dont l'une tâche d'attraper une puce qu'elle voit sur la chemise de « l'autre; il y avoit de plus encore une Galathée sur les eaux dans un char marin et au milieu de « différentes divinités marines. — Au trumeau 8, du côté de la rivière, il y avoit encore, de Boulogne « l'aîné, le sacrifice d'Iphigénie, grand tableau; une Vierge, un triomphe de Neptune et l'éducation de « Jupiter par les Corybantes, tableau de moyenne grandeur [1] »

Peu d'artistes ont été plus laborieux que Bon Boulogne, et plus économes de leur temps. « Sa coutume, dit d'Argenville, était de souper à six heures du soir, de se coucher à sept et de se lever à quatre heures du matin. Les paresseux, disait-il, sont des hommes morts; il allait lui-même réveiller ses disciples qui demeuraient dans sa maison, leur disant, pour leur reprocher qu'ils ne se levaient pas assez matin, que, selon son calcul, ils ne jouissaient que de la moitié de la vie, et qu'il y avait quatre heures que le soleil était levé pour lui. Il travaillait ordinairement à la lueur d'une lampe qu'il portait attachée à son chapeau, coupé pour cet effet par les deux côtés, habitude que son frère et lui avaient contractée dès leur plus tendre jeunesse. Il ébauchait et préparait ses sujets sur la toile, les donnant ensuite à peindre à ses disciples, et sortant sur les neuf heures pour aller faire sa cour aux ministres; il se retirait chez lui vers l'heure de midi, et l'après-dînée, il retouchait ce que ses élèves avaient fait le matin. On ne peut trop marquer la bonté qu'il avait pour eux; les aidant de ses conseils, corrigeant leurs ouvrages, et ne leur refusant rien de ce qui pouvait servir à leur avancement ou à leur fortune,... »

C'est dans l'église des Invalides qu'il faut étudier les meilleurs ouvrages de Bon Boulogne. C'est là qu'il fit voir un assez vif sentiment du pittoresque, de l'animation, de l'énergie et ce genre d'expression qui résulte plutôt de l'effet d'ensemble que du caractère particulier des figures. Toutefois, pour qui a visité l'Italie, rien n'est imprévu dans ces peintures qui brillent surtout par le côté purement décoratif. Les attitudes contrastées, les gestes de convention, les draperies arrangées de pratique, tout y émane des enseignements que l'on reçoit aux académies, tout est puisé dans ce vaste répertoire créé par les peintres italiens du second ordre. Une première chapelle avait été réservée à Boulogne, la chapelle de saint Jérôme : c'est une de celles qui sont consacrées aux quatre Pères de l'Église, entre les bras de la Croix grecque. Décorée de huit colonnes corinthiennes et surmontée d'une coupole, chacune de ces chapelles offrait à la peinture sept emplacements à couvrir. L'artiste y a peint à fresque les principaux traits de la vie du saint; il l'a représenté d'abord lorsque, simple catéchumène, il allait visiter

[1] *Cabinet des Singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure, par Florent Le Comte, sculpteur et peintre à Paris.* L'Exposition de 1699 eut lieu au mois de septembre dans la grande galerie du Louvre. C'était la seconde solennité de ce genre. La première exposition de peinture avait eu lieu en 1673.

les tombeaux des martyrs dans les catacombes de Rome, et ce premier tableau a été l'occasion d'un effet de lumière. On voit dans le second, qui occupe le champ d'une fenêtre feinte, la cérémonie du baptême de saint Jérôme, et dans le troisième son ordination. Ces tableaux sont montés en couleur, et l'opulence



HERCULE CONTRE LES CENTAURES

des dalmatiques, les chasubles d'or, les dais de pourpre ont forcé le peintre à employer cette fois des tons plus recherchés et plus riches qu'à l'ordinaire. Le quatrième tableau exprime les remords qu'éprouva le saint docteur quand il rêva qu'il était conduit par des anges au tribunal de Jésus-Christ, et sévèrement blâmé de son amour pour les livres profanes. Déjà vieux, amaigri, exténué de pénitences, le pieux anachorète est prosterné contre terre les mains jointes, entre deux anges, dont l'un est le ministre de la vengeance céleste, tandis que l'autre implore la clémence du juge, qui, tout éclatant de sa propre lumière, est assis sur des nuages. Le saint reparaît ensuite, plus vieux encore et plus décharné, la barbe et les

cheveux blancs, occupé à méditer sur les Écritures au fond de sa grotte, ayant à côté de lui l'unique compagnon de sa solitude, le lion du désert : c'est le sujet du cinquième tableau. Le sixième est composé sur une donnée qui a séduit plus d'un grand peintre : Saint Jérôme effrayé des jugements de Dieu. Arrivé au dernier terme de la caducité, et couché sur un grabat avec une méchante couverture jaune, le moribond tient en sa main une tête de mort, pendant qu'un ange vêtu d'une tunique verte serrée par une ceinture pourpre, sonne la trompette du jugement et montre une grande lumière. Des religieux de Bethléem en robe brune assistent aux derniers moments du saint. Ce morceau est une des plus estimables peintures de Boulogne l'aîné. Et pourtant, combien ces figures me semblent froides en leur sagesse, quand je me souviens du saint Jérôme peint et gravé par Ribera, de ce vieillard aussi effrayé qu'il est effrayant, sur la tête duquel descend comme un orage l'ange du Seigneur dont la trompette se roule comme un serpent !... Quelle différence entre ce qui est inspiré et ce qui est appris! que si nous levons maintenant les yeux sur la coupole de cette chapelle où Boulogne a peint la gloire de saint Jérôme, nous y retrouverons encore ces éternelles réminiscences qui ont été si funestes à l'art français, en le destituant de ses qualités propres, jadis si généreuses, en lui ôtant la sève qui l'avait animé avant les importations de la renaissance italienne.

Mansard avait fait donner par son crédit à Charles-François Poërson la chapelle de Saint-Ambroise, mais ce peintre la commença si mal, que le surintendant fit abattre les peintures de son protégé, le jour même que celui-ci avait invité plusieurs amis à venir voir son ouvrage. Sa confusion égala son chagrin, dit d'Argenville ; on le consola en le nommant directeur de l'académie de Rome et Bon Boulogne fut choisi pour décorer, à la place de Poërson, la chapelle de Saint Ambroise. Il le fit dans le même goût, moins heureusement peut-être, et avec moins de vigueur qu'il n'en avait mis dans l'histoire de saint Jérôme. Plus il allait, plus Boulogne s'écartait de la nature sans s'élever pourtant jusqu'au vrai style. Sur la fin, il ne peignait guère que de pratique, sachant par cœur certaines figures qu'il variait et retournait suivant les circonstances, et auxquelles il croyait sans doute donner beaucoup d'expression en leur ouvrant presque toujours les bras et les mains. C'est un trait de ressemblance qu'il eût avec Noël et Antoine Coypel Nous retrouvons plusieurs de ces poncifs, dans la *Résurrection de Lazare*, qu'il peignit au chœur des Chartreux, et qui est d'ailleurs d'une assez belle ordonnance, avec des fonds dans le goût du Poussin. Il serait difficile de voir une composition plus académique : elle est *balancée* suivant les règles, et toute remplie d'éléments empruntés à tout le monde, et pourtant nous y remarquons une figure charmante, une figure digne de Lesueur, celle du jeune homme qui, debout derrière Jésus-Christ, et les mains jointes, regarde Lazare, non pas avec une admiration étonnée, mais avec les yeux de la foi ravie.

« La coutume de Bon Boulogne, dit un grand amateur de dessins, d'Argenville, était de dessiner sur du papier gris à la pierre noire relevée de blanc de craie ; on remarque une grande facilité dans ses dessins, et que les jambes et les bras ne sont que placés, sans marquer aucune extrémité ; ainsi il faut les deviner. Dans d'autres, il arrêtait les contours d'un trait de plume, et les rehaussait d'un peu de blanc au pinceau. Il y en a à la pierre noire hâchée et croisée, qui sont d'une vraie beauté. Toutes ces manières font revivre celles des grands hommes, et font connaître la capacité de Bon Boulogne. » Il est rare que le goût de dessiner n'amène pas un peintre à graver quelques eaux-fortes. Boulogne a montré dans ses rares estampes le même sentiment du pittoresque, la même habileté pratique, le même savoir que dans ses tableaux. Son *Saint Bruno* est une bonne gravure où l'on sent la main d'un peintre. Comme la plupart des artistes français, il eut toujours de l'esprit au bout de sa plume, de son crayon ou de sa pointe, et son caractère naturellement gai le portait quelquefois à dessiner des épigrammes assaisonnées au gros sel. On cite de lui une pièce satyrique où il a drapé l'auteur du *Mercure galant*, qui avait mal parlé des peintres, des sculpteurs et des poètes du temps. Boulogne l'a représenté sous les traits de Mercure fustigé par les Muses. La Peinture et la Sculpture le fouettent à grands coups, tandis que la Poésie lie une poignée de verges qui vont servir à recommencer le châtiment. On lit au bas cette inscription : *Ah! ah! galant, vous raisonnez en ignorant*. Après avoir décrit cette pièce, d'après

d'Argenville, M. Robert Dumesnil ajoute : nous ne l'avons jamais rencontrée. Plus heureux que cet iconographe, nous l'avons trouvée au cabinet des estampes parmi les pièces non encore rangées, et nous l'avons fait graver pour la présente biographie.

Bon Boulogne mourut à Paris, en 1717, âgé de soixante-huit ans, et il fut enterré à Saint-Roch, sa paroisse. Il avait employé le temps en homme qui en savait le prix, et peu d'artistes ont plus travaillé qu'il n'a fait. Appelé au château de Versailles pour décorer les tribunes de la chapelle, il y peignit, dans neuf petits plafonds, les apôtres groupés avec des anges, et au-dessus des orgues, le concert des esprits célestes. Il fut ensuite chargé de plusieurs tableaux mythologiques pour les appartements de Versailles, le palais de



LE MERCURE GALANT FOUETTÉ PAR LES MUSES

Trianon et la Ménagerie. On en peut voir le détail dans la *Description de Versailles* par Piganiol de la Force. Sa réputation s'étant répandue en province, les filles de Sainte-Marie, d'Orléans, lui demandèrent une *Présentation de la Vierge*, et les bénédictins de Saint-Riquier, près d'Abbeville, un *Saint Angilbert recevant l'habit de Saint Benoît*. Il fit aussi, et dans son meilleur temps, un grand tableau représentant le départ des Tectosages pour l'Italie, qui lui avait été commandé par la ville de Toulouse. Enfin il eut à couvrir de ses peintures le plafond de la Comédie-française, celui de la Chambre des Requêtes au Palais de Justice, et le grand escalier des Célestins de Paris. Une chose qui fait honneur à l'aîné des Boulogne, c'est qu'il forma beaucoup de bons élèves dont quelques-uns ont eu de la célébrité, tels que Santerre, Louis de Silvestre, Jean Raoux, Tournières et Cazes. Au nombre de ses disciples, il faut compter aussi ses deux sœurs Geneviève et Madeleine Boulogne, qui furent jugées dignes d'être reçues à l'Académie de peinture.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

Bon Boulogne a gravé à l'eau forte et au burin trois pièces, dont la description détaillée se trouve dans le deuxième volume du *Peintre-Graveur français*, de M. Robert Dumesnil.

1° *Saint Jean dans le désert*. Le saint est debout, au milieu de l'estampe et vu de face. Il semble prêcher, en tendant une main en avant ; de l'autre, il tient sa croix, sur la banderolle de laquelle on lit : *pœnitentiam agite, appropinquavit enim regnū cœlorum*. Sur une pierre, au bas de la gauche : *Boulogne Laisne Pinx et fecit*. Hauteur, 17 pouces largeur, 12 pouces.

2° *Saint Bruno*. Il est agenouillé, à gauche, tenant une tête de mort posée sur un tertre. Il regarde avec un saint recueillement le signe de la rédemption, que deux anges supportent au haut de la droite, au-dessus de deux autres anges posés sur un nuage. Trois chérubins planent au milieu du haut, à côté de la cime de deux grands arbres qui s'élèvent derrière le saint. Au milieu du bas : *Peint et gravé par Boulogne l'aîné, avec Privil. du Roy. Ce vend chez l'autheur rue Sainte-Anne Bute Saint-Roch*. Au-dessous de cette planche, se voit l'empreinte d'une planche accessoire, sur laquelle on lit : *Ardet amans Bruno*…., suivis de la dédicace, en latin, que l'auteur fit de ce morceau à Charles-François Maurin, prieur des Chartreux de Paris. Hauteur de la planche principale : 21 pouces 4 lignes, largeur, 16 pouces 6 lignes.

3° *Pièce satyrique*. Ce morceau, selon d'Argenville, fut fait pour l'Almanach de 1694. L'artiste, piqué contre l'auteur du *Mercure galant*, qui avait mal parlé des peintres, des sculpteurs et des poëtes du temps, le représenta sous la figure de Mercure. Les deux Muses de la Peinture et de la Sculpture le fouettent, pendant que la Poésie lie une poignée de verges pour mieux recommencer. On lit au bas cette inscription : *Ah, ah! galant, vous raisonnez en ignorant*. Cette pièce, extrêmement rare, est reproduite dans cette notice, page 7.

Le Musée du Louvre possède trois tableaux de Bon Boulogne. 1° *L'Annonciation de la Vierge*. A droite, la Vierge à genoux devant un prie-dieu ; à gauche, l'Ange Gabriel, porté sur un nuage, lui présente une branche de lis. Dans la partie supérieure, le Père éternel assis sur des nuages, accompagné d'anges, et le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe. Toile, hauteur 89 centimètres, largeur 68. Ancienne collection. 2° *Saint Benoît ressuscitant un enfant*. Au milieu de la composition, saint Benoît, suivi de deux religieux, est à genoux, les bras et les yeux levés vers le ciel, implorant le Seigneur en faveur d'un enfant mort, couché par terre devant lui. A droite, le père et la mère de l'enfant, une jeune fille, tous agenouillés et dans l'attitude de la prière. Toile, hauteur 108 centimètres, largeur, 235. Ancienne collection. 3° *Hercule combat les Centaures*. Ce héros allant à la poursuite du sanglier d'Erimanthe, le centaure Pholus le reçut chez lui ; mais pendant le repas une troupe d'autres centaures vinrent en troubler la fête et y causèrent un désordre affreux. Hercule, obligé de se mettre en défense, la massue à la main, la décharge sur le premier qui se présente, et lui arrache une nappe et une peau de bouc pleine de vin, en tient un autre sous ses pieds, et se prépare en même temps à s'opposer à la violence des deux autres qui s'élancent vers lui, l'un armé d'un arbre de pin, et l'autre avec un flambeau, pendant que Pholus, d'un autre côté, est aux prises avec un de ses adversaires qu'il veut égorger avec un couteau de table. La Nuée qui reçut les caresses d'Ixion et d'où naquirent tous ces centaures, vient se mettre de la partie en faveur d'Hercule et de Pholus, sous la figure d'une jeune femme, qui emploie pour faire finir le combat, la pluie, le vent et la foudre. Toile, hauteur 158 cent., largeur 184. Ce tableau fut exécuté par Bon Boulogne pour sa réception à l'Académie, le 27 novembre 1677 ; et reproduit par la gravure dans cette notice, page 5.

Musée de Bordeaux. *Portrait d'un prince légitime, fils de Louis XIV*.

Vente de la Comtesse de Verrue, 1737. Un tableau octogone de moyenne grandeur, il représente les *Chercheuses de puces*. 400 livres. (C'est vraisemblablement celui qu'a décrit Florent Lecomte dans le curieux fragment que nous avons cité.)

Un grand tableau représentant l'*Enlèvement d'Europe*, d'après Paul Veronese. 150 livres.

*Deux Enfants*, copie d'après le Corrège. 100 livres.

Un tableau représentant une *Suzanne*. 133 livres 18 s.

Un grand tableau représentant une *Centauresse*. 150 livres 5 s.

Vente de la Roque, 1745. Un *Enfant qui joue avec des oiseaux*, peint sur toile par *Boulogne l'aîné*. Haut. 20 pouces, large. 17.

Vente du vicomte de Fonspertuis, 1747. Un très-petit tableau dont le sujet agréable est peint par *Boulogne l'aîné*. Il représente une *Jeune demoiselle qui donne à manger à un oiseau*. Haut. 12 pouces, large. 10 pouces. 58 livres 1 s. Blondel d'Azaincourt.

Vente de M. de La Live de Jully, 1770. *Latone avec ses enfants, demandant vengeance à Jupiter des paysans qui l'avaient insultée*. Un paysan a déjà la tête changée en grenouille. Ce beau tableau, composé de neuf figures, est peint sur cuivre. 18 pouces sur 24. 720 fr. Metra.

La *Présentation de Notre-Seigneur au Temple*. Ce tableau, dit le Catalogue, est un pastiche de Rembrandt, de qui on pourrait le croire, s'il n'était examiné avec beaucoup d'attention. Toile, 25 pouces sur 27. 861 fr. Remy.

C'est par erreur que l'auteur du Catalogue La Live donne le prénom de *Louis* à Boulogne l'aîné.

Vente du duc de La Vallière, 1781. *Diane recevant Adonis au moment de sa naissance*. Cuivre, 18 pouces sur 26. 610 livres.

Nous reproduisons la signature de Bon Boulogne telle qu'elle existe sur le registre de l'Académie.

Bon Boullongne

Impr. Bénard et Comp., rue Damiette, 2



*École Française.* *Portraits, Demi-Figures, Histoire.*

# JEAN-BAPTISTE SANTERRE

NÉ EN 1651. — MORT EN 1717.



Par la même raison qu'il avait horreur des magots de Teniers, Louis XIV avait un goût très-prononcé pour les jolies femmes de Santerre. Il n'entra jamais rien dans les tableaux de ce peintre qui ne fût aimable, poli et châtié, rien qui ne fût gracieux jusqu'à la froideur, distingué jusqu'au précieux. Dans une cour comme celle de Versailles, les qualités de Santerre devaient être appréciées : elles le furent. Deux circonstances d'ailleurs le mirent à la mode. On parla un jour à Louis XIV d'une *Madeleine* que Santerre venait de peindre pour un particulier. Le roi voulut voir cette peinture, et l'ayant trouvée admirable, il la fit placer tout simplement dans son cabinet, pensant que le possesseur du tableau se ferait un plaisir de le céder à *Sa Majesté*. Une autre fois, Santerre eut un succès qui était de nature à le faire bien venir des femmes qui disposent de la renommée. Ayant été choisi pour peindre l'autel dédié à Sainte-Thérèse dans la chapelle de Versailles, il représenta la sainte en extase au moment où lui apparaît un ange qui lui perce le cœur d'une flèche; mais il mit tant de beauté, tant de séduction dans la figure de l'ange, et une telle expression de félicité céleste et de brûlant amour dans la tête de Thérèse, que le tableau parut dangereux aux dévots, et

le bruit courut que les prêtres chargés de desservir l'autel de cette chapelle, évitaient d'y célébrer la messe, de peur d'être assiégés par les mondaines pensées que leur donnerait l'image de la trop belle sainte.

Santerre avait tout le talent qu'il faut pour réussir dans les tableaux qui ne renferment qu'une ou deux figures, et il eut l'excellent esprit de ne pas entreprendre des compositions compliquées, les jugeant au-dessus de ses forces. Il avait pourtant reçu de Boullogne l'aîné, qui fut son maître, une bonne éducation. Il savait à fond l'anatomie et la perspective; il dessinait correctement et il maniait le pinceau avec beaucoup de douceur, de souplesse et d'une manière agréable, bien qu'elle fût difficile et lente. « Appliqué sans cesse, dit d'Argenville, à chercher des couleurs qui pussent faire durer ses ouvrages, et les rendre pour ainsi dire éternels, il regardait en marchant dans les rues les enseignes des boutiques pour discerner les couleurs que le temps détruisait le moins, et se réglait sur ces observations. Cinq sortes de terres, à ce qu'il me dit un jour (l'outremer, le massico, le gros rouge brun, le blanc de craie et le noir de Cologne), lui servaient ordinairement à faire toutes ses teintes, sans y mêler des lacques et des stils de grains si sujets à changer. Malgré l'épaisseur des terres, il trouva le moyen de donner en quelque sorte du transparent à sa peinture. L'huile de noix y était employée, quoiqu'elle soit très-longue à sécher; et quand ses couleurs ne séchaient pas assez vite, il exposait ses tableaux au soleil et ne les vernissait jamais qu'au bout de dix années. Ces pratiques, quoique peu usitées parmi les peintres, ont rendu ses teintes brillantes et ses carnations très-vives. »

Jean-Baptiste Santerre était né à Magny près Pontoise, en 1651, de parents pauvres qu'il perdit dès la première jeunesse. Son père l'avait confié d'abord à un peintre médiocre, nommé François Lemaire, chez lequel il ne fit aucun progrès; mais il entra ensuite dans l'école de Bon Boullogne qui lui inspira l'amour de son art, et lui enseigna surtout à ne rien faire sans consulter la nature. Ce conseil était peut-être le meilleur que l'on pût donner à un homme tel que Santerre, car il se sentait peu de génie pour l'invention, et il n'était guère capable de s'élever jusqu'aux formes idéales, ni d'oser de ces grandes machines historiques où il faut généraliser la nature et ne la rappeler que de loin. Aussi Jean-Baptiste Santerre se borna-t-il dans le principe à peindre le portrait. Il y apportait une patience exemplaire, un soin prodigieux, mettant quelquefois deux jours entiers à finir un seul doigt. Mais il fut bientôt dégoûté de ce genre de peinture par les remarques saugrenues et les ridicules exigences auxquelles sont exposés les peintres de portraits; d'ailleurs, il faut le dire à son éloge, Santerre avait le goût du beau, et un goût si vif qu'il ne pouvait se résigner à peindre des personnes désagréables et de laides figures. Il renonça donc au portrait pour peindre des têtes de fantaisie dont il ne puisait dans la nature que les plus beaux traits, et, toujours dominé par la crainte d'échouer dans les compositions historiques, il résolut de s'en tenir à des demi-figures dans lesquelles il poursuivait lentement la perfection. Il s'attacha principalement aux figures de femmes nues, qu'il dessina dans les attitudes les plus gracieuses, et d'une couleur claire et tendre tirant un peu sur le gris-perle. Et ces modèles, dont il variait la pose et qu'il étudiait dans l'intimité du logis, aussi peu vêtus que possible, il se gardait bien de les transformer en allégories ambitieuses, de leur donner les noms abstraits des vertus ou des passions humaines; il les peignait dans les plus simples occupations de la vie. C'étaient la chanteuse, la dormeuse, la coupeuse de choux; c'étaient la femme à la lumière, la femme qui cachète un billet à son amant, celle qui tire un rideau pour être vue, et celle qui met un voile pour qu'on la regarde; c'étaient la pèlerine, la coquette, la rêveuse, la femme colère.

Quelquefois le modèle prenait un enfant dans ses bras et devenait une Vierge. Mais toutes ces figures étaient purement dessinées, choisies dans leurs formes, arrangées avec grâce, peintes avec une attentive délicatesse. L'artiste, au surplus, les trouvait à sa disposition, sans avoir besoin de sortir de son atelier, car il avait imaginé, *pour égayer sa philosophie*, dit le bon d'Argenville, d'ouvrir dans sa maison une académie de jeunes filles auxquelles il enseignait son art et qui lui servaient de modèles. La plus habile de ces élèves et la préférée de beaucoup, s'appelait Geneviève Blanchot, et elle était fort connue sous le nom de Godon. Elle a fait beaucoup de copies d'après Santerre, et c'est elle qui posait ordinairement les femmes dans les tableaux de son maître.

En 1704, Santerre fut reçu de l'Académie, et il offrit le 18 octobre, pour son tableau de réception, la

charmante *Suzanne au bain* qui est au Louvre, et qui est si connue par la gravure de Porporati. Oui, elle est charmante, cette Suzanne, dans sa délicate pudeur, dans sa beauté discrète, dans l'apparente simplicité de son attitude voluptueusement modeste. Ce n'est pas là sans doute la chaste épouse de l'Écriture, celle qui demeura fidèle à Joachim et qui fut sauvée par Daniel. C'est une Suzanne toute moderne, rapprochée de nous par sa grâce et sa physionomie françaises; mais quand je la compare à tant d'autres figures des peintres italiens qui, sans être plus historiques, sont beaucoup moins aimables et qui n'ont pas plus que celle-ci le



SUZANNE AU BAIN.

caractère de l'antiquité juive, ni le type des enfants d'Israël, ni cet entourage de convenances qu'on appelle le *costume*, je préfère encore la beauté parisienne de la Suzanne de Santerre à la robuste servante que tel maître de Bologne aura dessinée au sortir du lavoir. Si le peintre ne doit pas nous transporter à Babylone et s'imposer à nous par la grandeur du style, comme l'eût fait un Poussin, il ne nous déplaît pas alors de rencontrer à Versailles, près du bassin de Latone ou de l'allée d'eau, une Suzanne qui s'appellera la duchesse de Bourgogne, ou même qui sera simplement la jolie Godon. Comment remplacer le style plus heureusement que par la grâce?

Santerre fut un des *illustres logez sous la grande galerie du Louvre* dont la liste nous a été donnée par Germain Brice. On connaît presque toutes ses peintures, qui sont peu nombreuses : son tableau d'*Adam et Ève*, où il représente nos premiers parents en pied, de petite nature et *sans nombril*, parce qu'ils étaient sortis

des mains de Dieu; son portrait du duc d'Orléans, régent, dont le peintre ou Geneviève Blanchot firent plusieurs répétitions; la *Descente de Croix* qu'il peignit pour l'église de Saint-Malo; l'Espagnolette, les Parques en trois tableaux, le Chasseur, le Ramoneur, le Géomètre ou la Rêveuse. On connait aussi les rares estampes gravées d'après lui par Château, Rochefort, Nicolas Tardieu, Bernard Picart et Porporati; mais ce que l'on connait moins, c'est sa manière de dessiner, car ses dessins sont fort rares. « Le blanc et la pierre noire étaient ses crayons favoris, et il choisissait volontiers le papier bleu dit d'Argenville; il finissait tant ses dessins que la touche en est fondue et imperceptible : on ne voit point de composition de sa main; ce sont toujours des têtes. Les grâces, un fini précieux, une expérience ravissante, malgré le froid qui y règne quelquefois, annoncent la main qui les a produites. » Sur la fin de sa vie, Santerre réforma ses mœurs. Il avait dessiné beaucoup de femmes nues dans les postures les plus libres, et il avait fini par connaître si bien l'anatomie du corps féminin, qu'il posait et emmanchait ses figures de pratique. Étant tombé malade de la maladie dont il mourut à Paris, en 1717, il brûla tous ses dessins de nudités, pensant qu'il en ferait mieux son salut. De là l'extrême rareté des dessins de Santerre, et le regret que semble exprimer d'Argenville, en disant de ceux qui furent livrés aux flammes, qu'ils étaient *de la dernière beauté*.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS

LE MUSÉE DU LOUVRE renferme deux tableaux de J.-B. Santerre qui sont ainsi décrits dans la notice de M. Villot :

1. *Suzanne au bain.* Suzanne entièrement nue, le corps tourné vers la gauche, retient de la main droite une draperie sur laquelle elle est assise au bord du bassin où elle va se baigner. Un de ses pieds est déjà dans l'eau. Au fond, à droite, cachés derrière un mur, les deux vieillards. Ces figures sont de grandeur naturelle.

Cette peinture placée autrefois dans une des salles de l'Académie, fut un des tableaux de réception de Santerre, qui dut fournir en outre le portrait de Noël Coypel, alors directeur de l'Académie. Gravé par Porporati et par Gandolfi.

2. *Portrait de femme* en costume vénitien. Elle est représentée en buste, de trois quarts, tournée à droite, vêtue d'une robe montante de couleur verdâtre, agrafée sur la poitrine par des pierreries; elle tient de la main droite qui est gantée, un jonc garni d'une chaînette d'or, avec lequel elle relève la mantille qui lui couvre la tête. — Ancienne collection

MUSÉE DE NANTES. Deux tableaux : 1° *Une Cuisinière grattant une carotte.* 81 centimètres sur 65. 2° *Une jeune fille endormie, couchée sur son ouvrage.* Effet de nuit. 57 centimètres sur 60.

MUSÉE DE ROUEN. *Une Cantatrice qui tient dans ses mains un cahier de musique.* 80 centimètres sur 63.

VENTE DE JULLIENNE, 1767. *Une Pèlerine habillée galamment et une femme en habit de bal tenant un masque.* Ces deux tableaux, peints sur toile, portent 25 pouces sur 21 dit le catalogue (67 centim. sur 56), figures à mi-corps 4,301 fr.

VENTE DE LA LIVE DE JULLY, 1770. Un tableau représentant une *Chanteuse, tenant son livre ouvert.* Elle est habillée de satin blanc, vue de face et jusqu'aux genoux. Toile, 28 pouces sur 11. 1,520 fr. La Brèche.

VENTE BLONDEL DE GAGNY, 1776. *Adam et Ève dans le Paradis terrestre*, 84 pouces sur 65. Morceau bien connu des amateurs. 12,400 liv.

*La Coupeuse de choux.* Sur la table est une boîte à poivre avec des oignons. 39 pouces sur 31. 3,215 fr.

VENTE BLONDEL D'AZINCOURT. *Adam et Ève*, petit tableau qui est une esquisse terminée du précédent. 1,400 liv.

VENTE DU PRINCE DE CONTY, 1777. Un tableau représentant une *Femme assise.* Toile, 33 pouces sur 27. 480 fr.

VENTE POULLAIN, 1780. *Une Femme représentée à mi-corps.* Elle est près d'une table sur laquelle on voit une boîte de poivre et des oignons; elle tient un chou qu'elle est prête à couper. « Ce tableau, dit le catalogue, connu sous le nom de la *Coupeuse de choux*, fait le plus grand honneur à l'École française. Il a été comparé aux plus beaux de Rembrandt, aussi peut-on l'assurer l'un des meilleurs de Santerre. » Toile, 39 pouces sur 31. Il vient du cabinet de M. Blondel de Gagny. 6,899 fr. De Rohan Chabot.

*Une Femme vue à mi corps et de proportion naturelle, cachetant une lettre.* Toile, 36 pouces sur 30. 63 fr. Quesnay.

Nous reproduisons la signature de Jean-Baptiste Santerre calquée avec soin sur les registres de l'Académie.

Santerre

Impr. Renard et Comp., rue [illegible], 2



*École Française* | *Histoire.*

# LOUIS DE BOULLONGNE

NÉ EN 1654. — MORT EN 1733.



L'artiste dont nous allons dire la vie était le frère cadet de Bon Boullongne et le fils de Louis de Boullongne, professeur à l'Académie de peinture. Il se trouva donc, en naissant, dans un milieu favorable au développement de ses facultés qui semblaient être celles d'un peintre. « L'amour qu'il avait pour son art, dit d'Argenville, lui faisait traverser tout Paris, pour aller dessiner les soirs à l'Académie avec son frère aîné. » Bon Boullongne n'avait que cinq ans de plus que Louis, qui était né en 1654; mais il exerçait sur lui la double influence du talent et de l'amitié, et cette influence fut décisive. Louis de Boullongne ayant remporté à dix-huit ans le prix de peinture (sur le sujet du *Passage du Rhin par Louis XIV*), aurait pu être envoyé à Rome en 1672; mais il ne partit que trois ans après, au moment où Bon Boullongne finissait son temps de pensionnaire. Peut-être voulut-on le préserver du danger de l'imitation en le tenant éloigné de son frère. Toujours est-il qu'il ne se rendit à Rome qu'en 1675, lorsque Bon Boullongne en revenait.

Noel Coypel était encore directeur de l'Academie de France; c'était un esprit sage et tempéré, un diminutif du Poussin, et sa direction ne pouvait en rien changer le cours des idées françaises qui étaient les premières que Boullongne eût reçues en fait de peinture. On peut dire, au surplus, que le séjour de ce jeune artiste à Rome n'eut aucune influence sur son style futur, et que, s'il fût demeuré en France, il aurait eu exactement la manière qu'il rapporta d'Italie. Chargé de copier quelques-unes des grandes fresques de Raphaël au Vatican, il s'acquitta de ce travail comme aurait pu le faire un peintre de l'école bolonaise, si semblable à la nôtre; il francisa ces originaux sublimes, il en affaiblit le dessin auguste et mâle, il en arrondit l'élégance, il en émoussa la fierté. Les copies de Boullongne : *l'École d'Athènes*, *la Dispute du saint sacrement*, *le Parnasse*, *l'Incendie du bourg*, étaient autrefois au Louvre, dans la salle des Sept-Cheminées, consacrée aujourd'hui aux plus beaux morceaux de la moderne école française. C'est là que nous les avons vues, sous le règne de Louis-Philippe. Ces copies, harmonieuses en elles-mêmes et d'un agréable ton de couleur, n'imitaient point l'harmonie des fresques originales. L'auteur y avait pris certaines libertés, non pas dans la disposition et le dessin des figures, mais dans leur coloration. La peinture à l'huile ayant d'autres procédés, d'autres ressources et d'autres effets que la peinture à fresque, Louis de Boullongne, qui travaillait pour les tapisseries des maisons royales, avait cru devoir interpréter les tons de Raphaël plutôt que de les reproduire. Ses draperies en particulier étaient coloriées comme elles auraient pu l'être dans un tableau. Tel manteau, que le maître avait peint, par exemple, d'un blanc écru, était rouge, vert ou bleu dans la version du copiste, et un autre clair-obscur avait été substitué à celui de l'original. Une exacte imitation de la fresque eût conduit le peintre à un effet insuffisant, pâle et sans ressort. Il faut lui savoir gré de l'avoir compris et d'avoir échauffé, monté sa copie selon le genre de décoration qui lui était commandé.

Avant de revenir en France, Boullongne eut la permission de voyager en Italie aux frais du roi et de visiter toutes ces grandes villes qui sont comme les provinces de la peinture : Florence, Bologne, Parme, Venise, Milan. « Il rendit à chaque école la justice qu'elle méritoit, dit son biographe [1]. Il se laissa toucher successivement par des beautés différentes, et les témoignages qu'il en rend lui-même dans des notes écrites de sa main, qui m'ont été confiées, me font naître une reflexion à l'importance de laquelle je ne puis me refuser. La prédilection pour une école ou pour un peintre n'est point un sentiment blâmable. Il faut être entraîné, mais il faut savoir s'arrêter et revenir sur ses pas. Ce penchant naturel, ce choix de sympathie est préférable, sans doute, à une froide admiration, qui dénoteroit un génie trop lent. Mais ce goût, modéré par la raison, permet de profiter d'un ouvrage dont la manière ne plait pas. Le fruit d'une sage discussion est de s'enrichir comme l'abeille et de changer en sa propre substance le suc des fleurs différentes dont on s'est nourri. » On le voit, l'éclectisme était le système de Louis de Boullongne, comme celui d'un grand nombre de peintres français. Aussi son caractère est-il de n'en point avoir. En fusionnant les beautés des diverses écoles, en mêlant les styles, on leur ôte cette pointe d'étrangeté qui en fait la saveur. Watelet nous apprend que Boullongne promenait son admiration de Raphaël au Corrège et du Corrège au Titien. Ainsi s'explique cette manière, qui était un refroidissement de toutes les autres. Que deviendront, par exemple, les grâces d'un Corrège, si on les emprisonne dans un contour plus précis et plus voyant? Comment ne pas attrister le tableau d'un Véronèse, si l'on veut y retrouver les lois austères de l'école romaine, châtier le modelé des figures, fatiguer, *strater* la couleur à force de scrupules et à force d'y revenir? Et si à son tour, Véronèse venait recouvrir la chapelle Sixtine de ses couleurs animées, de ces tons orangés, de ces verts émeraude qui donnent tant de gaieté à ses festins et tant de pompe, comment verrait-on la terrible sublimité de Michel-Ange? Si le Titien eût voulu dessiner avec la finesse d'André del Sarte, aurait-il pu ménager ces masses larges et tranquilles où se perdent mille détails que le Florentin, dans son exquise délicatesse, eût trouvés charmants, mais que le Vénitien juge inutiles dans sa mâle grandeur.

[1] Voyez la Vie de Louis Boullongne, par Watelet, associé libre de l'Académie de peinture. Elle est imprimée dans le tome II des *Vies des premiers peintres du roi, depuis M. Le Brun jusqu'à présent*, publiées à Paris, par Lépicié, en 1752

L'éclectisme, en peinture, est donc le pire des enseignements. Aussi n'a-t-il produit que des peintres sans physionomie et des ouvrages sans défauts choquants, mais sans beautés remarquables. Ces reflexions s'appliquent à Louis de Boullongne. Il est de ceux qui, n'ayant pour leur art qu'une insuffisante vocation, sont arrivés par l'étude, par le jugement, par l'esprit et aussi par la mémoire, à un talent correct, à un sentiment irréprochable de toutes les convenances, à des arrangements qui n'ont rien de bien piquant ni de bien nouveau, mais rien non plus de désagréable.



LA TERRE

De retour à Paris, en 1680, Boullongne y trouva la protection de Colbert, qui lui fit peindre, dès son arrivée, quelques tableaux pour les appartements de Versailles. L'année suivante, il fut agréé de l'Académie sur une esquisse représentant Auguste qui ferme le temple de Janus, allusion à Louis XIV, qui avait signé la paix de Nimègue. Boullongne reçut le titre d'académicien le 1er août 1681. « En entrant dans cette carrière académique, dit Watelet, il trouva dans son frère un rival qui l'avoit précédé de quelques années. Ce motif vif et intéressant excita son courage; mais ce qui ne peut être assez loué, ce que cette rivalité ajouta à son émulation, elle ne l'enleva point à son sentiment. Un naturel heureux et une éducation vertueuse lui avoient trop bien appris à distinguer la personne des ouvrages; il vit dans les tableaux de son frère des exemples à suivre, des efforts à égaler, des succès à envier pour les mériter plus vite, et,

dans la personne de Bon Boullongne, une manière de penser si semblable, des mœurs si uniformes, un attachement si tendre, qu'il crut ne rien risquer en s'abandonnant à cette sympathie et en s'associant totalement à lui. Ils s'unirent donc; leurs sentiments étoient les mêmes, leur maison fut commune: leurs occupations, leur ardeur pour le travail, leurs biens, leurs ouvrages, tout fut rassemblé, tout fut si bien confondu et de si bonne foi, que lorsque le mariage de l'un d'eux les força de reconnoître ce qui leur appartenoit, les difficultés qu'ils y trouvèrent les auroient contraint d'y renoncer s'ils n'étoient convenus d'en appeler au sort. L'un et l'autre prétendoient n'avoir plus rien à soi, quoiqu'ils s'accordassent à avouer que le tout avoit été jusqu'alors à chacun d'eux. Le hasard décida cette discussion rare. Les meubles, les ouvrages auxquels ils avoient travaillé conjointement, et les élèves mêmes subirent le caprice du sort: il est vrai que ces derniers avoient peu de risque à courir dans un jeu où les avantages étoient certains, de quelque façon que la fortune en disposât. »

Peu de temps après la séparation des deux frères, vers 1688, Louis fut chargé, par la communauté des orfèvres, de peindre pour Notre-Dame le tableau du *Mai*. C'était la seconde fois qu'on lui faisait cet honneur. Il avait d'abord représenté le sujet du *Centenier*, qui était placé dans la nef de l'église. Il peignit cette fois la *Samaritaine* et ensuite la *Purification* et la *Fuite en Égypte*, qui ornent encore aujourd'hui le chœur de Notre-Dame. Ces ouvrages, comme tous ceux de Boullongne, sont remplis de réminiscences. Ses figures d'hommes sont empruntées à Le Brun; celles de femmes rappellent tantôt le type affadi de Mignard, tantôt les modèles d'Antoine Coypel, mais avec une grâce moins recherchée et une expression sans grimace. Ses vierges ont le nez court, légèrement retroussé, une physionomie mondaine et bourgeoise, un sourire doux et béat. Quant à ses draperies, elles sont aussi peu originales que ses figures. Le Dominiquin, le Guide, et en général les maîtres de l'école bolonaise en font tous les frais. Du style, on n'en trouve point chez lui, s'il faut entendre par style le choix des formes idéales, la sublimité des airs de tête, l'art d'éviter ce que la nature présente de banal, d'inélégant ou de pauvre. Comme les peintres de son temps, Louis de Boullongne ne savait pas suffisamment faire abstraction du modèle, idéaliser la nature et s'élever à la conception de cette beauté absolue dont l'éternel éclat brille dans l'antique. Ses héros et ses dieux, de même que ceux d'Antoine Coypel, ont une physionomie toute moderne; on reconnaît à ses vierges, à ses déesses un certain air français qui jure singulièrement avec leur présence dans le paradis ou dans l'Olympe. Mais un tel peintre devait plaire en France parce qu'il n'avait rien de tourmenté, de violent ni de bizarre, mais qu'il était au contraire toujours vraisemblable dans ses inventions, convenable, gracieux, attentif à profiter de ses études d'après les grands maîtres en les appropriant à notre goût tempéré, agréable enfin comme l'est une musique qui rappelle des airs connus.

Aussi les succès qui attendaient Louis de Boullongne étaient-ils ceux du monde. Je veux dire qu'il devait exceller, aux yeux des grands et des riches, dans la décoration de ces demeures opulentes où la seule convenance tient lieu de style. Au moyen du vaste répertoire qu'il avait amassé par un travail opiniâtre, continué jour et nuit (car il avait toujours eu l'habitude de travailler, comme son frère, à la lueur d'une lampe attachée à son chapeau), au moyen, dis-je, de son immense acquis, Louis de Boullongne improvisait avec une chaleur apparente des compositions parfaitement agencées; il les coloriait avec douceur, d'un pinceau délicat, léger et précieux. C'est ainsi qu'il peignit un grand plafond dans la maison du marquis de Luillier, rue des Jeûneurs, maison qui devint plus tard la propriété de madame Le Noir. « Ce plafond, dit Watelet, représente Bacchus qui engage Vénus et les Grâces à se joindre à lui. Au-dessus de la corniche du salon, plusieurs satyres soutiennent des festons de fruits et de fleurs, et sous des arcades formées par une architecture feinte, des bacchanales et des danses d'enfants expriment les plaisirs qui naissent de l'union des divinités du vin et de l'amour, qui font le sujet principal de cette machine. Elle m'a paru très-noble, bien pensée et faite, par sa légèreté et sa couleur aimable, pour ramener le goût des plafonds peints. »

Effleurer la pensée, flatter le regard, c'était là toute l'ambition de Louis de Boullongne, quand il s'agissait pour lui de décorer les somptueux hôtels de Paris ou les appartements des châteaux royaux. Dans le grand

salon de Marly, au palais de Trianon, à la Ménagerie, à Meudon et dans la galerie des Réformés à Fontainebleau, il multiplia ces peintures dont l'invention lui coûtait peu, parce qu'il en savait par cœur les plus gracieux motifs et les innombrables variantes. Cérès, Apollon, Vénus et l'Hymen, et Flore et Zéphyre, et le vieux Jupiter frémissant aux caresses de la belle Europe, qui le conduit par les cornes, amoureux farouche, docile et vaincu ; toutes ces déités emmoldissaient de leur présence les décorations de Boullongne ; elles y figuraient sous les traits des personnages fameux de la cour et des héroïnes du monde d'alors, et



L'EAU.

j'imagine que la comtesse de Verrue, qui admirait si fort les peintures de Boullongne, y retrouvait l'image de sa beauté rajeunie et s'y voyait revivre avec orgueil en Cérès.

Appliqué aux tableaux d'église, le talent académique du peintre français y convenait beaucoup moins. Timidement gracieux, facile et correct jusqu'à la froideur, Louis de Boullongne manquait des hautes qualités que réclame la peinture religieuse, qui sont l'énergie du sentiment, une expression forte, un grand caractère et les élans d'un cœur inspiré. Lorsqu'il fut question, en 1702, de décorer l'église des Invalides, on le choisit, parmi les plus habiles, pour peindre à fresque une des six chapelles qui accompagnent le dôme, la chapelle de Saint-Augustin. Celles de Saint-Jérôme et de Saint-Ambroise étaient réservées à Bon Boullongne, son frère aîné. Ces chapelles sont de forme ronde, et les coupoles qui les surmontent reposent

sur un ordre corinthien de huit colonnes. Des huit compartiments qui divisent le dôme, quatre sont disposés en fenêtres et deux des quatre sont effectivement percés pour donner du jour; les quatre autres, contournés et encadrés dans une moulure dorée, ont absolument la forme de tableaux. Pour leur conserver cette apparence, Boullongne s'abstint de faire plafonner ses figures, et il les traita comme des tableaux qui auraient été marouflés sur le mur. Il y représenta les principaux traits de la vie de saint Augustin, et d'abord, dans le premier compartiment, la conversion du saint. A demi couché sous un figuier, vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau feuille-morte, Augustin regarde, en étendant les bras, les mots : *tolle et lege*, que lui montrent deux anges, et qui sont traversés par un rayon d'en haut. Le fond offre un jardin avec une riante maison de campagne, et sur les marches d'une terrasse, le compagnon d'Augustin, Alipe, qui paraît absorbé dans une lecture. « Ce frais et agréable tableau, dit Watelet, a conservé tout son accord. Sa couleur n'est point du tout altérée; la composition en est simple, sage et convenable au début d'un ouvrage que l'on peut comparer à un poëme. » Le baptême du saint, sa prédication, son sacre comme évêque d'Hippone, la conférence où il accabla les Manichéens et les Donatistes, la guérison qu'il opéra d'un mourant lorsqu'il était mourant lui-même, et enfin son ravissement au ciel, tels furent les sujets des six autres tableaux. Le mieux composé de tous était *la Prédication*, au jugement du biographe que nous avons déjà cité. « L'effet en est bien entendu, dit-il; les caractères des têtes sont variés et exprimés finement. La draperie blanche du saint et surtout son action animée fixent sur lui l'attention sans la détourner de la foule des auditeurs, sur lesquels tombe la principale lumière. » La plus colorée des sept compositions était *le Sacre de saint Augustin*. Le peintre avait eu occasion d'y prodiguer, en les accordant, les tons les plus riches, le bleu profond d'un tapis fleurdelisé, l'orfroi d'une chape verte et le pourpre éclatant d'un dais de velours; il avait caressé le rendu des soyeux camails, des mitres d'argent, des chasubles d'or. Mais, pour ce qui est du caractère dont parle Watelet, il nous semble que Louis de Boullongne en a mis fort peu dans cette peinture comme dans les autres, qu'elles sont sans originalité, et partant sans émotion véritable et sans chaleur. Les draperies, les gestes, l'exécution même, tout paraît procéder de Dominiquin. Les anges, qui, dans le tableau rond de la coupole, enlèvent au ciel le bienheureux père de l'Église latine, sont des anges de Le Brun, rendus plus jolis et plus doux. Ce que Boullongne peignait le mieux, c'étaient les enfants. Il en savait les formes, il en sentait la grâce et il en exprimait très-bien la morbidesse, mais toujours en rappelant l'école de Bologne et ses eaux-fortes.

En appréciant les peintures des deux frères aux Invalides, la plupart des connaisseurs regardaient le cadet comme inférieur à l'aîné, mais il n'en était pas tout à fait de même à la cour. Il y avait entre Bon et Louis la même différence, à peu près, qui avait existé entre Le Brun et Mignard; l'un était plus mâle, plus fier; l'autre plus gracieux et plus doux. Louis, de même que Mignard, eut pour lui les grandes dames et les princes qui se piquaient d'aimer la peinture. On était ravi du tour distingué, de l'élégance, de la délicatesse avec lesquels il avait décoré le château de Chantilly *de sujets galants*, comme on disait alors, sujets tirés des Bucoliques de Virgile. Le fameux vers : *et fugit ad salices*..., y était traduit en vives images, et la nymphe qui s'enfuit dans le bois, voulant y être poursuivie par un jeune berger à qui elle lance les flèches de ses regards, cette jolie nymphe parut aussi gracieuse dans la poésie du peintre que dans la peinture du poëte. Ainsi porté par la faveur du monde auquel il plaisait d'ailleurs par la distinction de ses manières, Louis de Boullongne fut chargé de peindre dans la chapelle de Versailles l'autel de la Vierge qui est au premier étage de la galerie tournante. Il fit pour tableau d'autel cette *Annonciation* qui a été si bien gravée par Louis Desplaces, et une *Assomption* dans la petite coupole, dont les quatre pendentifs étaient ornés de figures symboliques peintes sur fond d'or, et relatives aux vertus de la Vierge. Ce sont peut-être les meilleurs morceaux du peintre. Il fut récompensé de ses travaux, et par le roi, qui, en 1714, porta sa pension de 500 livres à 1,200, et par l'Académie de peinture, où il était professeur depuis vingt ans, et qui tout d'une voix le nomma recteur en 1717, et, cinq après, directeur. Ce fut en 1722 qu'il reçut le cordon de Saint-Michel, et que l'Académie des inscriptions et belles-lettres le choisit pour dessiner les médailles du roi, et lui accorda le privilége permanent d'assister à ses séances.

Antoine Coypel étant mort en cette même année, tout semblait indiquer Louis de Boullongne comme devant lui succéder dans la charge de premier peintre du roi, car les seuls qui auraient pu lui disputer alors cette place, de Troy et Lemoyne, étaient beaucoup plus jeunes que lui, et Bon Boullongne lui-même était mort avant Coypel, ainsi que le vaillant Jouvenet. Louis reçut en effet, en 1724, le titre de



PHILIPPE LE HARDI CONDUISANT LE CORPS DE SAINT LOUIS A SAINT-DENIS.

premier peintre, bientôt accompagné de lettres de noblesse pour lui et ses descendants. Il avait eu quatre enfants de son mariage avec mademoiselle Baquet, deux fils et deux filles. L'aîné de ses fils, après avoir été conseiller au parlement de Metz et intendant des ordres du roi, devint contrôleur-général des finances; le second fut receveur-général des finances de Tours. Comblé d'honneurs et considérablement riche, Louis de Boullongne mena jusqu'à la fin une vie très-occupée et très-heureuse. Il mourut en 1733, à l'âge de soixante-dix-neuf ans, et fut enterré dans l'église Saint-Eustache, sa paroisse.

Bien qu'il ait été estimé de son vivant plus qu'il ne le serait aujourd'hui, Boullongne ne fut, aux yeux des

peintres ses contemporains, ni l'égal de son frère, ni de force à se mesurer avec un homme tel, par exemple, que Jouvenet. En plusieurs endroits, notamment à l'abbaye de Saint-Riquier, près d'Abbeville, et dans la chapelle de Versailles, il travailla en concurrence avec ce fier peintre, qui toujours le laissa derrière lui. Une fois, ils furent chargés en même temps de quelques tableaux pour le chœur des Chartreux, à Paris. Jouvenet y avait peint avec chaleur une de ses plus belles compositions : *Jésus-Christ guérissant les malades*, et Boullongne avait pris pour sujet l'*Hémorroïsse*. Enfin, voyant préférer la peinture de son rival, Louis de Boullongne allégua que Jouvenet avait retouché son tableau depuis qu'il avait vu le morceau que lui, Boullongne, avait placé dans le voisinage. Instruit de ce propos, Jouvenet répondit vivement : « C'est vraiment lui qui a retouché mon tableau en mettant le sien à côté ! » Hautaine, mais juste manière de subordonner un peintre qui n'était pas l'égal de Jouvenet.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

« L'œuvre de Boullongne, du Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale, dit M. Robert Dumesnil, dans le troisième volume du *Peintre-graveur français*, contient la pièce ci-après, qui ne porte ni nom ni marque, et que nous croyons sortie de la pointe de notre artiste ; elle est d'une savante exécution, et traitée à l'eau-forte d'une pointe très ragoûtante : *Sainte Famille*. La Vierge, assise au pied d'un bouquet de gros arbres étant à gauche, et dont les troncs, coupés par le bord supérieur de la planche, sont garnis d'une vaste draperie, soutient de ses deux mains le jeune Sauveur debout, et le petit saint Jean prosterné, qui s'embrassent. Saint Joseph, assis derrière la Vierge, au milieu et tournant le dos, lit dans un grand livre. *Belle pièce*. Largeur, 12 pouces 6 lignes, hauteur, 9 pouces 3 lignes. *M. de Heinecken* a donné cette pièce à Bon Boullongne, dont la touche, bien plus énergique et bien moins gracieuse, n'offre aucune espèce de similitude avec celle de son frère.

« Cet auteur, ajoute M. Dumesnil, attribue à Louis de Boullongne le fils, outre un Saint Bruno que nous n'avons pas aperçu, à moins qu'il ne l'ait confondu avec celui de Bon Boullongne, une *Sainte Famille*, où l'Enfant Jésus tient un oiseau à un fil, in-4° ; une autre avec l'Enfant Jésus, et le petit saint Jean, qui fait le pendant ; un *Christ mort entouré des saintes femmes*, et trois autres pièces qui toutes sont dues à *Louis de Boullongne le père*, comme nous croyons l'avoir démontré dans la Notice qui précède la description de son œuvre. »

LE MUSÉE DU LOUVRE ne contient aucun tableau de Louis de Boullongne le fils.

LE MUSÉE DE ROUEN possède un tableau de Louis de Boullongne, *les Vendeurs chassés du Temple*.

VENTE DE LA COMTESSE DE VERRUE, 1737. Deux grands tableaux : l'un représente Vénus sortant de la mer ; l'autre représente la Naissance de Bacchus. 1,500 livres.

Deux bas-reliefs en bordures. 180 livres.

Un grand tableau représentant Neptune avec plusieurs naïades. 400 livres.

Deux tableaux : l'un représente Calisto, l'autre le bain de Diane, copie. 330 livres.

Un grand tableau ; il représente Jephté. Acheté par Julliot. 100 livres.

Deux tableaux : l'un représente Vénus sortant de la mer, l'autre, une Mascarade. 602 livres.

Un tableau représentant Io ou Léda, copie d'après le Corrége. 240 livres.

Un tableau représentant un concert. Un homme joue du théorbe. 50 livres.

Un tableau représentant Bacchus et Ariane. 102 livres.

VENTE DE LA LIVE DE JULLY, 1770. Une belle tête de Cléopâtre, par Louis de Boullongne, sur toile ovale, de 2 pieds 1 pouce de haut sur 19 pouces de large, et une autre femme en pendant, par *Raoux*, aussi sur toile de même forme. Ce tableau a été retiré.

VENTE LAURAGUAIS, 1772. Une femme vue de face jusqu'aux genoux, tient une corbeille de fruits ; 44 pouces sur 33. 60 livres.

VENTE PRINCE DE CONTI, 1777. Le Mariage de sainte Catherine, peint sur toile de 15 pouces de haut sur 11 pouces de large. 125 livres.

Ce tableau est d'une belle touche et d'un dessin correct. Il a pour pendant une sainte, pinçant de la harpe, accompagnée d'un enfant qui tient un livre de musique, par *Mignard*. 60 livres.

Quatre tableaux sur toile de forme ovale, représentant des sujets de la Fable, par *Louis de Boullongne* ; chacun porte 3 pieds de haut sur 2 pieds 4 pouces de large. 345 livres.

VENTE E. DURAND, 1819. La Vierge et l'Enfant Jésus.

Nous trouvons encore un tableau de Boullongne dans le *Trésor de la Curiosité* : c'est un sujet tiré de Lucien. On y voit une famille de centaures ; la mère allaite ses petits et le centaure tient un jeune lion qu'il a pris dans les rochers et qu'il apporte à ses enfants pour les amuser et les accoutumer à la vue des bêtes féroces. Ce tableau, adjugé pour 1,300 livres à la vente Blondel de Gagny, fut vendu 790 livres à la vente Blondel d'Azincourt en 1783.

Nous donnons ci-dessous la signature d'académicien L. de Boullongne.

L Boullongne

[illegible]




*École Française.* *Histoire, Portraits.*

# NICOLAS DE LARGILLIÈRE

NÉ EN 16[illegible] — MORT EN 17[illegible]



« Jamais peintre n'a été plus universel que M. de Largillière, dit Mariette dans ses notes manuscrites sur l'*Abecedario* du P. Orlandi. Il a donné des preuves de son habileté dans tous les genres de peinture, histoire, portraits, paysage, animaux, fruits, fleurs, architecture. Il composoit avec la plus grande facilité et jamais il n'y eut de plus grand praticien. A force d'avoir vu et examiné la nature, de l'avoir copiée exactement pendant plusieurs années et d'en avoir fait de grandes études, il ne se servoit presque plus de modèles, de mannequin, ni de choses réelles devant ses yeux. Tout étoit présent dans son imagination... » Cela est vrai, et pourtant Largillière, malgré l'universalité de son talent, n'a laissé dans l'histoire que la réputation d'un peintre de portraits.

Quoique la nature l'eût généreusement doué, Largillière tenait aussi beaucoup de l'éducation. Elevé en Flandre, il y gagna ce bon goût de couleur, cette science du

clair-obscur ou, si l'on veut, de l'effet, cette belle manœuvre du pinceau qui sont les traits distinctifs de l'école flamande. Né à Paris le 2 octobre 1656, il fut amené à Anvers, à l'âge de trois ans, par son père, négociant français, établi dans cette ville, où il faisait le commerce des marchandises de France. Il avait neuf ans lorsqu'un marchand de Londres, ayant pris intérêt à lui et lui trouvant sans doute des dispositions heureuses, dit à son père, dont il était l'ami : « Laissez-moi conduire votre fils en Angleterre; il verra le pays, il apprendra la langue, et peut-être ce voyage sera-t-il utile à sa fortune. » Le père consentit, et Largillière alla passer à Londres vingt mois qu'il employa tout entiers, non pas à apprendre le commerce ou la langue anglaise, mais à dessiner. De retour à Anvers, il manifesta un tel désir d'étudier la peinture, que son père, au lieu de l'envoyer aux écoles comme il en avait l'intention, le fit entrer à douze ans dans l'atelier d'un peintre d'Anvers alors en réputation, Antoine Gobau, nommé Goebauw par quelques biographes et Goubeau par d'Argenville. Ce peintre, bon coloriste, comme presque tous les Flamands, avait voyagé en Italie et y était devenu un dessinateur correct. Habile d'ailleurs en divers genres, ainsi que devait l'être un jour son élève, il lui donnait l'exemple de peindre l'histoire aussi bien que le paysage et les bambochades. Il faisait tantôt des paysanneries en miniature dans le goût d'Ostade, tantôt des ruines romaines comme Asselyn, tantôt des marchés, des foires, des scènes familières comme Jean Miel et Pierre de Laer. Quand Largillière sut un peu manier le pinceau, il fut employé à peindre les accessoires dans les tableaux de son maître, les fruits, les fleurs, les poissons, les légumes, et ce lui fut d'une grande utilité. Commencer dans l'étude de l'art par ce qu'on appelle la nature morte est, suivant nous, une méthode excellente. C'est, pour ainsi parler, le rudiment de la peinture.

Ce genre d'éducation profita beaucoup à Largillière, comme nous le verrons; mais jaloux de s'élever tout de suite un peu plus haut, il voulut s'essayer à un morceau historique, et il peignit secrètement sur un papier huilé une *Sainte famille* qui ne put échapper longtemps à l'œil de son maître. Gobau, ne doutant pas que ces figures n'eussent été copiées quelque part, demanda à son élève quel dessin ou quelle estampe lui avait fourni l'idée de son tableau : « Je n'ai rien vu, répondit Largillière; je n'ai consulté que mon génie. » Le maître, fort surpris d'une précocité si rare, se garda bien pourtant d'abandonner le disciple à ses propres forces; il n'en fut que plus attentif à le diriger, et il le retint encore dix-huit mois auprès de lui.

Largillière n'avait que dix-huit ans lorsque Antoine Gobau lui déclara qu'il n'avait plus rien à lui enseigner. Il prit donc congé de son maître, et sa première pensée fut de retourner en Angleterre, où il savait que la peinture n'était exercée dans ce temps-là que par des étrangers. Il trouva en effet le Westphalien Pierre Van der Faes, qui, sous le nom de Lély, avait succédé à la renommée d'Antoine Van Dyck et tenait l'emploi de premier peintre de Charles II. Lély fit accueil à Largillière et le recommanda au surintendant des bâtiments du roi d'Angleterre, qui lui donna plusieurs tableaux de maîtres à restaurer, notamment plusieurs toiles destinées à la décoration du château de Windsor. Le plus maltraité de ces tableaux était un *Amour endormi* : il avait perdu les deux jambes. Largillière les lui rétablit dans leur beauté primitive, mais sans la moindre disparate et avec l'habileté d'un praticien consommé qu'il était déjà. Le roi, qui avait vu souvent cet *Amour* endommagé sur une cheminée du château de Windsor, fut tout surpris de le trouver sur ses pieds et de ne plus reconnaître aucune trace de l'accident; il voulut qu'on lui présentât l'artiste qui avait si adroitement réparé cette peinture. Largillière lui fut amené, et le voyant si jeune, le roi s'écria : « Mais ce n'est qu'un enfant. » Et il fit admirer aux seigneurs de sa suite tant de jeunesse dans un si habile artiste. Il demanda ensuite au peintre si l'on pouvait avoir des ouvrages entièrement de sa main. Celui-ci en montra plusieurs et fut heureux cette fois d'être applaudi pour autre chose que pour une simple restauration.

La fortune de Largillière semblait faite à la cour d'Angleterre, et il pensait à se fixer à Londres; mais à cette même époque, les querelles religieuses qui avaient désolé ce pays se réveillèrent. Le Parlement, irrité par le prosélytisme du duc d'York, frère du roi, papiste outré, se mit à persécuter les catholiques, et les étrangers qui appartenaient à ce culte eurent ordre de partir. Largillière ne fut que très-peu affligé d'une mesure qui le forçait d'aller revoir sa patrie et une partie de sa famille. De retour à Paris en 1678 — il était

resté quatre ans en Angleterre,— il se fit bientôt remarquer par quelques beaux portraits. Il avait connu à Londres Van Bloemen, Sybrecht et Pierre Van der Meulen, peintre et sculpteur distingué, frère du fameux François Van der Meulen qui était alors le peintre historiographe de Louis XIV. Largillière alla voir Van der Meulen aux Gobelins, lui donna des nouvelles de son frère et gagna son amitié par un superbe portrait,



HÉLÈNE LAMBERT

en échange duquel Van der Meulen lui fit présent de son œuvre gravé : ce sont les magnifiques estampes d'Audran, de Bonnart et de Baudouins.

Charles Lebrun, premier peintre du roi, qui avait marié sa nièce à Van der Meulen, vit ce portrait et y reconnut tout de suite la main d'un maître. Dès ce moment, il fit tout pour encourager Largillière; il lui promit sa protection et lui tint parole. Et comme Largillière parlait cependant de retourner en Angleterre quand les circonstances le lui permettraient : « Mon ami, lui dit Lebrun, pourquoi porter ses talents à

l'étranger, quand on peut briller dans son pays? » Ces paroles, que Largillière aimait à rappeler dans sa vieillesse, le firent renoncer à son voyage. En vain le surintendant des bâtiments du roi d'Angleterre lui écrivit-il pour lui offrir la place de garde des tableaux du roi; Largillière résista poliment à une offre aussi flatteuse et se résolut à vivre à Paris, où il venait de se faire un nom avec une rapidité surprenante.

Cette réputation improvisée de Largillière tenait encore moins aux éloges que Lebrun lui donnait tout haut, qu'à son talent de peindre les portraits de femmes. Il savait démêler dans leur physionomie les traits qui constituent à la fois la beauté et le caractère. Il savait, sans s'écarter de la nature, y découvrir des grâces inaperçues et faire valoir les beautés apparentes, de façon que les femmes étaient d'autant plus sensibles aux flatteries de son pinceau, qu'il semblait n'avoir exprimé que la vérité, et qu'ainsi en regardant leur portrait, on les trouvait ressemblantes avant de les trouver belles. Les plus magnifiques gravures du monde, celles d'Édelinck, de Desplaces, de Van Schuppen, des Drevet, ont reproduit quelques-uns des portraits de Largillière, et on peut juger par là combien il sut y mêler d'élégance et de naturel; mais il y a loin encore, même chez les grands maîtres du burin, de la peinture à l'estampe. Tout un côté du talent de Largillière, et c'est le plus brillant peut-être, disparaît dans la version du graveur. Je parle de la fraîcheur de son coloris, de la vérité du ton et de cette touche légère qui rappelle dans l'école française le pinceau exquis de Van der Helst. On admira beaucoup dans leur temps les portraits de Marie l'Aubépine, femme du fameux président Lambert de Thorigny, le même qui fit orner son hôtel de l'île Saint-Louis par Lebrun et Lesueur. Le peintre de nature morte s'était plu à l'enrichir d'accessoires qui jouaient un rôle dans le clair obscur du tableau. Un épagneul noir, à taches de feu, couché sur les genoux de la présidente, faisait valoir la blancheur des mains qui le caressaient, et la vigueur de cette masse brune était rappelée par une palatine de martre jetée sur les épaules du modèle. Ainsi la peinture ne perdait rien à l'observation des habitudes individuelles et du costume voulu. Mais on admira surtout le portrait d'Hélène Lambert, mariée à M. de Motteville, président de la chambre des comptes de Normandie, fille plus belle encore que sa mère, *matre pulchrâ filia pulchrior*. Largillière la représenta cueillant une rose et se fit un devoir de lui sacrifier la reine des jardins. C'est à elle qu'il adressa ce compliment un peu lourd pour un homme qui peignait d'une touche aussi fine et aussi légère : « *Vous êtes si belle, madame, qu'on vous croirait de la race des fleurs.* »

Les portraits historiés étaient ceux qui convenaient le plus au génie de Largillière. C'était un jeu pour lui que d'en arranger les accessoires, de grouper autour d'un prince de l'Église, comme M. de Noailles, la crosse et la mitre, la croix et le chapeau, de faire un accompagnement pittoresque à ses portraits avec les attributs d'un art ou les instruments d'une profession, de dessiner dans l'éloignement une statue s'il peignait le sculpteur Jean Thierry; de jeter au pied du cadre une guitare, une palette, un cahier de musique, un rouleau de dessins, s'il avait à *pourtraire* Jean-Baptiste Oudry son élève. Là surtout on peut voir le bon goût de Largillière, sa sobriété, l'esprit avec lequel il subordonnait les ornements, si bien choisis d'ailleurs qu'ils avaient toujours une signification parlante. Et pour cela il était servi à souhait par une mémoire merveilleuse, car ces accessoires, ces fourrures, ces meubles de Boulle, avec leurs montures de cuivre, cette guitare, cet épagneul, cette rose, tous ces objets étaient peints de souvenir. Copiés d'après nature, ils auraient eu trop d'importance peut-être; au lieu que, d'après l'idée qu'en avait conservée le peintre, ils ne faisaient aucun bruit dans son tableau, quelque nette que fût leur image dans son esprit. A ce propos, je dirais volontiers que pour les accessoires d'un portrait, surtout de ce qu'on appelle un *portrait historié*, la réminiscence est quelquefois plus utile aux peintres que la présence même de la nature. Il y a tels ornements qui demandent plutôt une vraisemblance heureuse qu'une vérité criante.

Installé à Paris, lancé dans la haute bourgeoisie et dans la noblesse de robe, Largillière, malgré la promptitude de sa main, pouvait à peine suffire à toutes les demandes. Échevins, magistrats, conseillers du roi *en ses conseils* se succédaient dans son atelier. Les gens d'église y venaient aussi. L'évêque d'Avranches s'y rencontrait avec Hélène Lambert, le cardinal de Noailles avec la Duclos, et M. de Mitantier cédait la place à Michel Colbert, archevêque de Toulouse. Le peintre, tout entier à son art et à ses graves modèles, ne songeait plus à la cour de Windsor, lorsqu'en 1684, le duc d'York, étant devenu roi d'Angleterre sous le nom

de Jacques II, voulut avoir son portrait. Lély était mort; on se souvint de Largillière et des lettres officielles



EX-VOTO.

le rappelèrent à Londres. Il s'y rendit donc pour la troisième fois et y peignit le roi et la reine, le prince de



Galles, James-François Edouard et sir John Warner. Il laissa encore à Londres les portraits de Pierre Van der Meulen et de Sybrecht, au dire d'Horace Walpole (*Anecdotes of painting*).

L'Académie de peinture, où Charles Lebrun dominait, ne pouvait manquer d'ouvrir ses portes à Largillière. Il y fut reçu le 30 mars 1686, et son morceau de réception fut précisément le portrait en grand de Lebrun. Toutefois il fut admis non-seulement comme peintre de portraits, mais en qualité de peintre d'histoire. Il s'était signalé en effet, dès le principe, par quelques tableaux historiques, très-maniérés, il faut le dire, mais d'un grand effet, et dont la composition décelait toujours un génie abondant et plein de feu. Un de ses amis, Joseph Roettiers, graveur en médailles, nous a laissé une grande et rapide eau-forte d'après un *Portement de croix* de Largillière. On y peut voir tous les défauts de ce maître dans la peinture historique. Il s'y trouve des figures de remplissage, des idées banales, et les expressions y ont plus d'énergie que de noblesse, celle du Christ particulièrement; mais, en revanche, le clair obscur en est imposant. Le mouvement de la foule y est bien rendu, les groupes sont distribués avec art; celui du Christ, des cavaliers romains et des soldats qui l'entourent, se détache sur la masse rembrunie d'un rocher qui fait pyramider une composition oblongue et y projette des ombres sinistres. Ce rocher est d'une belle invention, et tout cela sent la grande machine. Les jeux de la lumière sont si bien dans l'esprit du sujet qu'ils semblent presque tenir lieu de style.

Du reste, chez Largillière, c'est toujours le peintre qui triomphe. Comme Rubens, il s'inquiète assez peu de la philosophie du tableau. Il mêle les fictions à la réalité, l'allégorie à l'histoire, et se trouve assez mal à l'aise dans la peinture purement officielle. La ville de Paris ayant donné un repas à Louis XIV à l'occasion de sa convalescence, en 1687, voulut consacrer le souvenir de ce repas mémorable. Largillière fut choisi pour le peindre, et, comme s'il eût compris ce que désiraient, au fond, les officiers du corps de ville, il fit leur portrait de grandeur naturelle sur le premier plan, leur prêta quelques gestes insignifiants pour avoir l'occasion de peindre de belles mains à la Van Dyck, et rejeta dans le vaporeux de la perspective le festin, Louis XIV et sa cour. Cela n'empêcha point la représentation de ces échevins en costume et en perruque de s'appeler *la Convalescence de Louis XIV*. Mais quelques années après, la ville ayant commandé à Largillière un tableau commémoratif du mariage du duc de Bourgogne avec Marie-Adélaïde de Savoie, le peintre cette fois prit toutes ses libertés, et sentant bien qu'une vingtaine de magistrats en toge, qui devaient y figurer, composeraient un personnel fort ingrat, il introduisit au milieu de ces robes noires des divinités charmantes, des Amours qui versent une corne d'abondance, une déesse légère et court-vêtue qui laisse voir gaîment sa jambe fine et sa poitrine découverte. Le futur époux, revêtu d'un manteau fleurdelisé, regarde le portrait de sa fiancée, que lui présente, non pas le prévôt des marchands, mais le dieu Mercure. Dans le haut volent deux Renommées élégantes qui donnent du jeu et quelque apparence de style à une composition qui serait sans cela d'un insupportable ennui. Enfin par-dessus le tout brille le disque du soleil, figurant Louis XIV.

Largillière venait de peindre le *Mariage du duc de Bourgogne*, qui fut placé dans la grande salle de l'Hôtel-de-Ville en regard de la *Convalescence de Louis XIV*, lorsqu'il se maria avec la fille d'un peintre alors célèbre, Jean Forest. Nous devons à cette circonstance l'avantage de posséder le portrait de ce paysagiste romantique, que son siècle admira et dont nous n'avons au Louvre aucun ouvrage. Forest était un homme original, fantasque. Son gendre se fit un plaisir de le peindre dans le bizarre costume qui lui était familier, d'autant qu'il devait être las d'avoir toujours devant les yeux les mêmes modèles, toujours des magistrats avec leurs perruques in-folio et des bourgeois avec leurs perruques à boudin. Il représenta donc son beau-père en cheveux courts avec une sorte de bonnet de margrave à fond de soie blanche et une hongreline doublée de fourrure. Assis sur les bras d'un fauteuil, la palette à la main, le sourcil en mouvement, l'œil mouillé, ce portrait respire, il est vivant. Largillière le fit graver à ses frais par Drevet le père : *Ære incidi curavit*, dit la lettre de l'estampe.

Sous le rapport des costumes et de leurs variations, c'est encore une intéressante étude que celle des portraits de Largillière. Il est curieux d'y voir la fameuse comédienne du dix-huitième siècle, au temps de Louis XIV et du Régent, la Duclos, paraître dans le rôle d'*Ariane* vêtue à peu près comme l'étaient Mme de Tencin ou Mme de Prie : la robe retroussée, la taille en cœur, avec des demi-paniers, des pendeloques, des



nœuds de ruban, et pour coiffure un panache qui produit l'effet le plus grotesque sur la tête d'une *Ariane* désespérée. Dans cet accoutrement, la Duclos se plaint du départ de Thésée, dont on aperçoit au loin le navire, tandis qu'au second plan on remarque les bacchantes et Silène ajustés à l'antique. Ce n'est pas tout : un petit génie, digne de Rubens, va déposer une couronne d'étoiles sur la tête empanachée de la Duclos et tient d'une seule main le sceptre de la tragédie, le masque de Melpomène et une branche de laurier. Le tout fait une excellente peinture : on n'est pas plus amusant, on n'est pas plus peintre. D'Argenville raconte



PORTEMENT DE CROIX.

qu'un magistrat qui aimait Largillière le menait souvent à un de ses châteaux dont les appartements étaient ornés de dessus de porte de sa main : « Un jour, dit-il, étant à table avec différentes personnes, le mur d'une » orangerie qui terminoit l'enfilade de plusieurs portes choqua un des convives, qui demanda avec vivacité » à Largillière ce que son génie pourroit lui fournir pour corriger ce triste aspect : « *Je ferai, quand je voudrai,* » *passer votre vue à travers ce mur,* » répondit Largillière. On le prit au mot ; on prépara sur-le-champ les » échafauds, et il y peignit à l'huile un grand ciel avec différents oiseaux, et dans le bas un paysage avec une » balustrade qui porte des fleurs et des fruits dans lesquels on voit un perroquet et un chat si parfaitement » imités, que le maître fit faire un toit à ce pignon pour préserver des injures du temps un morceau aussi » agréable. Tout autre auroit été trois mois à faire ce qu'il exécuta en huit jours. »

Ne quittons pas ce peintre aimable, ce brillant et frais coloriste sans aller à Saint-Étienne-du-Mont regarder son plus fameux tableau, placé autrefois à Sainte-Geneviève. En 1694, la ville de Paris, après deux années de

famine, fit un vœu à sa patronne. En mémoire de ce vœu, elle fit présent à l'église d'un grand tableau de Largillière, où ce maître représenta les officiers municipaux implorant la sainte, qui, agenouillée sur des nuages, au sein d'une gloire, paraît implorer elle-même les secours du ciel. Parmi les assistants, on distingue Largillière et le poëte Santeuil, que l'artiste enveloppa malicieusement d'un manteau noir au lieu de le peindre en surplis. Ce caprice nous a valu une requête en beaux vers latins, adressée par Santeuil au prévôt des marchands et intitulée : *In votivâ tabellâ ad ædem D. Genovefæ pictus fraudulenter conqueritur ex albo Santolius niger ad A. Bosc urbis præfectum.* On obligea Largillière de donner quelque satisfaction à un poëte dont la latinité et la poésie sont dignes du siècle d'Auguste, dit avec raison d'Argenville.

Largillière mourut paralytique le 20 mars 1746, dans le bel hôtel qu'il s'était fait bâtir rue Geoffroy-l'Angevin, qu'il avait orné de paysages, de fleurs et de fruits, de plusieurs centaines de portraits et de quelques tableaux religieux tirés de la vie de Jésus-Christ. Il fut inhumé dans l'église Saint-Médéric. Il avait eu deux enfants, un fils qui était mort avant lui, en 1742, conseiller au Châtelet, et une fille, qui mariée deux fois, mourut sans postérité. Plein de franchise et de gaîté, Largillière était aimé de tout le monde. La constante et réciproque amitié qu'il avait eue pour Hyacinthe Rigaud les a honorés l'un et l'autre. On compte parmi ses élèves Van Schuppen, fils du graveur de ce nom, le chevalier Descoubles, Meusnier fils et Oudry, le fameux peintre de *chasses* qui nous a laissé une si belle idée des entretiens de son maître dans ses *Réflexions sur le coloris*.

Moins apprêté que Rigaud, plus naturel, plus fin, Largillière, dans ses portraits, l'emporte le plus souvent sur son émule par la grâce du pinceau et par l'excellence de sa couleur argentée et harmonieuse, égayée par ces beaux gris qu'affectionnaient David Teniers et notre Chardin. Ses draperies, qu'il faisait d'inspiration, sans mannequin, sans modèle, sont jetées avec un rare bonheur; elles ont de l'ampleur, de la souplesse, une tournure agréable et l'aspect de la réalité même. Ses têtes et ses mains sont dignes des plus grands maîtres, et l'on peut dire que Largillière est le Van der Helst de la France, tandis que Rigaud n'en est pas tout à fait le Van Dyck.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

On porte à 1,500 le nombre des portraits de Largillière. Les plus remarquables sont ceux du *Cardinal de Noailles*; de *Michel Colbert*, archevêque de Toulouse; de *Pierre-Daniel Huet*, évêque d'Avranches; de l'abbé *de Louvois*, de *Charles Gobinet*, proviseur du collège du Plessis; du *président Lambert*, de *sa femme* et de *sa fille*, de *Madame Titon du Tillet*. Il a peint le roi *Jacques II* et *la Reine*; le *prince de Galles*, trois fois. *Magalotti*, lieutenant-général; *Geoffroi père* et *fils*, *Claude Bourdaloue*; *Mitantier*, *Bertin*, la *Duclos* de la Comédie-Française; *Charles Lebrun*, *François Van der Meulen*, son frère *Pierre*; *Sybrecht*, peintre hollandais, *Van der Bruggen*, graveur; *Jean Forest*, peintre du roi; et enfin il s'est peint lui-même à différents âges.

Desplaces a gravé le portrait de la Duclos dans le rôle d'*Ariane*, et celui de Mme Titon.

Drevet le père a gravé celui de Jean Forest et celui d'Hélène Lambert (Mme de Motteville), ainsi que les portraits du président Lambert de Thorigny et de sa femme. Edelinck a gravé le portrait de Charles Lebrun, celui de Huet, évêque d'Avranches; Van Schuppen a gravé le portrait de Van der Meulen et celui du prince de Galles.

Le LOUVRE ne possède qu'un seul ouvrage de Largillière, le portrait de Lebrun.

Le MUSÉE DE VERSAILLES en renferme un certain nombre.

GALERIE DE FLORENCE. On y trouve un très-beau portrait de Largillière peint par lui-même. Il est à mi-corps.

VENTE CHARLES COYPEL, 1752. *Portrait d'un jeune militaire* en cuirasse et en demi-figure. 49 liv. A la même vente, les tableaux de Watteau, de Lafosse, de Detroy ne se vendaient guère davantage.

VENTE DE JULIENNE, 1767. *L'Assomption de la Vierge*, tableau peint sur toile, grandeur de chevalet. 48 liv.

VENTE LALIVE DE JULLY, 1769. *Le Portrait de Largillière*, tenant un porte-crayon. Il est à mi-corps. 130 liv.

*Une Strasbourgeoise*, de grandeur naturelle, jusqu'aux genoux; elle est debout, presque de face, un grand chapeau sur la tête, un chien dans ses mains. 501 liv.

Le portrait de Mlle Duclos. 500 liv.

VENTE CAULET D'HAUTEVILLE, 1774. *Une fuite en Égypte*. Il y a dans ce tableau des effets de lumière très-savants. 275 fr.

VENTE BLONDEL DE GAGNY, 1776. Le *Buste d'une femme représentant l'Asie*. 60 liv.

VENTE DENON, 1826. *Quatre Musiciens*, parmi lesquels se trouve Labare, excellent joueur de flûte traversière. 400 fr.

N. De Largillierre

IMP. B[illegible] et Cie, rue D[illegible] 2.





# HYACINTE RIGAUD

NÉ EN 1659 — MORT EN 1743



Saint-Simon raconte dans ses *Mémoires* une anecdote qui nous donne tout de suite une idée de l'immense réputation dont jouissait Rigaud, parvenu à l'apogée de son talent, et du rôle brillant qu'il joua dans la plus brillante époque de notre histoire. Quelques personnes, et entr'autres le duc de Saint-Simon, désiraient vivement avoir un portrait de M. de Rancé, depuis qu'il s'était retiré à la Trappe et y vivait dans le plus entier détachement des choses du monde. Sollicité plusieurs fois de se laisser peindre, le pieux solitaire s'y était constamment refusé. M. de Saint-Simon comprit qu'il fallait avoir recours à la ruse. Voici le stratagème dont il usa :

« Rigaud, dit Saint-Simon, était alors (1696) le premier peintre de l'Europe pour la ressemblance des hommes et pour une peinture forte et durable ; mais il fallait persuader à un homme aussi surchargé d'ouvrage, de quitter Paris pour quelques jours, et voir encore avec lui si sa tête serait assez forte pour rendre une ressemblance de mémoire. Cette dernière proposition, qui l'effraya d'abord, fut peut-être le véhicule de lui

faire accepter l'autre. Un homme qui excelle sur tous ceux de son art, est touché d'y exceller d'une manière unique; il en voulut bien faire l'essai et donner pour cela le temps nécessaire. L'argent peut-être lui plut aussi. Il voulut mille écus comptant à son retour, être défrayé de tout, aller en poste en un jour et revenir de même. Je ne disputai rien et le pris au mot de tout. » Le marché conclu, les deux voyageurs se rendirent à la Trappe. Rigaud avait revêtu le costume d'un officier des armées du roi. Saint-Simon, dans une première entrevue qu'il eut avec Rancé, lui demanda la permission de lui présenter un gentilhomme de ses amis qui avait une extrême passion de le voir et qui parlait d'ailleurs très-peu, en étant empêché par un bégaiement obstiné. Rancé, ne soupçonnant rien, consentit à recevoir l'officier, qui par trois fois put entrer avec le duc de Saint-Simon dans cet austère cabinet aux murailles nues, où l'illustre pénitent passait sa vie. L'artiste parla peu en effet, ne s'occupant que de regarder Rancé, d'épier ses gestes et d'apprendre par cœur les finesses de sa physionomie. « Il fit, dit Saint-Simon, un chef-d'œuvre aussi parfait qu'il eût pu réussir en le peignant à découvert sur lui-même..... »

Cet artiste, qui à la fin du dix-septième siècle passait pour le premier peintre de portraits de l'Europe, et que Saint-Simon appelait Rigaud tout court, était fils et petit-fils de peintres obscurs. Il était né à Perpignan en 1659, et avait perdu son père dès l'âge de neuf ans. A quatorze ans, sa mère, cette simple et noble femme dont il devait plus tard faire le beau portrait qui est au Louvre, l'envoya étudier à Montpellier. Il y resta jusqu'à dix-huit ans, fut l'élève de Pezet et de Verdier et prit aussi les conseils de Ranc le père, dont les portraits, dit d'Argenville, approchaient de ceux de Van Dyck. Rigaud conçut dès lors une forte inclination pour la manière du peintre que son maître imitait; mais ses talents ne s'annonçaient pas encore; il ne commença de se distinguer qu'à Lyon, où il eut quelques travaux. Cependant, toujours occupé de Van Dyck, il se rendit à Paris, où il espérait sans doute trouver de plus nombreux échantillons du génie de son grand modèle.

C'est en 1681, à vingt-deux ans, qu'il vint à Paris. Il eut, comme Largillière, la chance de plaire à Charles Lebrun, qui était alors le dominateur absolu des arts. Enseignement, commandes, places, renommée, il tenait tout dans sa main. L'Académie de peinture, dont il était l'âme, attirait à elle tous les jeunes talents, jalouse de ne laisser aucun homme de mérite en dehors de son influence. Rigaud prit part au concours, et il remporta le prix de Rome en 1685. Il allait entreprendre aux frais de l'État le voyage d'Italie, lorsqu'il en fut détourné par Charles Lebrun, qui, voyant dans ce lauréat une vocation décidée pour le portrait, pensa qu'il pourrait se dispenser de voir l'Italie, que même ce voyage lui serait dangereux, en lui inspirant peut-être des ambitions déréglées, tandis qu'il pourrait trouver à Paris, à la cour de Louis XIV, le premier élément de la peinture de portraits, la dignité des modèles, d'illustres guerriers, des femmes charmantes, des héros.

Rigaud néanmoins débuta dans la carrière par de simples bourgeois. Mais comme il y a partout de belles têtes, des physionomies intelligentes et vives, il fit bientôt parler de lui. « Son premier morceau, dit d'Argenville, fut le portrait d'un nommé Materon, joaillier, qu'il fit au premier coup dans le goût de Van Dyck. Ce portrait passa successivement au fils et au petit-fils du joaillier. Ce dernier, voulant s'assurer s'il était de Rigaud, le fit porter chez lui. Sur le nom de Materon, Rigaud reconnut son ouvrage : *La tête*, dit-il, *pourrait être de Van Dyck, mais la draperie n'est pas digne de Rigaud, et je la veux repeindre gratuitement.* »

On le voit, Rigaud voulait donner un Van Dyck à la France. Comme lui, il fit le portrait des artistes de son temps, à commencer par le sien propre. Il se peignit de plusieurs manières, mais dans un négligé pittoresque, tantôt regardant à une fenêtre, le crayon à la main, la chemise ouverte et le col nu, tantôt appuyé sur le perron d'un palais, recouvert d'un manteau de velours élégamment jeté sur l'épaule, et dont un pan retombe sur le bas-relief qui orne la frise de dessous, le plus souvent avec un bonnet de fantaisie dans le genre de celui que porte Jean Forest dans le beau portrait de Largillière. Il peignit ensuite les fameux sculpteurs Girardon, Desjardins, Coysevox, Nicolas Coustou, les peintres Sébastien Bourdon, Claude Hallé, Lafosse, Louis de Boullongne, Joseph Parrocel, les architectes Robert de Cotte et Mansart, et, en général, c'étaient là ses meilleurs portraits. Je veux dire que c'étaient ceux où la solennité du costume le gênait le moins, car on peut toujours supposer du caprice et un élégant désordre dans le portrait d'un artiste; au contraire le sans-façon de la pose, l'imprévu de l'ajustement, le déshabillé n'étaient pas permis à Rigaud, lorsqu'il se trouvait en présence d'un de

ces personnages du grand siècle, qui posaient et se drapaient devant le peintre comme devant la postérité même.

La majesté, la pompe étaient sans doute le caractère du règne de Louis XIV et celui des grandes personnalités qui l'illustrèrent, mais il semble que Rigaud y ajoute encore un certain apprêt. On dirait qu'il peint avec une arrogance castillane et qu'il est venu pour cela des Pyrénées. Chacun de ses portraits paraît dire : *Me voici*, ou



L'ADORATION DES BERGERS.

bien : *Regardez, c'est moi qui ai gagné cette bataille qui se livre au fond du tableau... C'est moi qui ai composé ce bel ouvrage de théologie... voyez cette Bible que j'ai commentée... je suis le duc de Cambrai, prince du Saint-Empire...* etc., etc... Sous ce rapport, Rigaud a été moins souple que Van Dyck et moins varié. Celui-ci prenait ordinairement ses motifs de pose dans le caractère du personnage. Il était gracieux avec les fils de Buckingham, digne avec Arundel, fier avec Rombouts; il épousait l'humeur de ses modèles. On raconte qu'il avait l'habitude de les retenir à dîner, qu'il les observait ainsi au milieu des excitations de la causerie et de la table, et saisissait leur physionomie au moment même où ils oubliaient ses regards. Rigaud, au

contraire, posait lui-même ses modèles. Toujours il leur prêtait une certaine dignité emphatique. Toujours ils sont en scène, et lui avec eux, de façon qu'en voyant ces grands hommes qu'on aimerait approcher, qu'on se plairait à surprendre quelquefois dans l'intimité de leur cabinet d'étude, ou le soir dans leur tente, à la veille du combat, on est tenu à distance par l'aristocratie de leur portrait, par la solennité de leur geste, par la beauté, le luxe et la redondance de leurs draperies.

Rigaud fut plus heureux dans les portraits de femmes, en ce sens qu'il y mit plus de naturel et se rapprocha davantage de son émule et de son ami Largillière. C'est dans le goût de ce maître qu'il peignit Mme Lebret de La Briffe, gracieusement coiffée d'épis, comme une Cérès familière, tenant une faucille à la main avec un bouquet d'épis et de coquelicots. On connaît le joli portrait de la femme de Rigaud, Élisabeth de Gouy, que Wille a gravé. Le peintre l'a placée à une fenêtre, comme eût fait Gérard Dow, et lui a prêté un ajustement de fantaisie, simple et de bon goût. La manière dont il l'épousa est assez singulière pour être rapportée. Il est appelé un jour chez une dame de son voisinage qui avait fait demander un peintre. Rigaud se rend chez elle, très-bien vêtu comme à son ordinaire; mais à la façon dont on le reçoit, il devine qu'il n'était pas attendu. La dame avait envoyé son valet chercher un peintre, il est vrai, mais un peintre pour mettre en couleur le parquet de son appartement, et le Jocrisse s'était adressé à M. Rigaud. Celui-ci déclina sa compétence; mais trouvant la dame jolie et d'autant plus charmante qu'elle souriait avec embarras de la sottise de son valet, il se mit à ses ordres, sinon pour passer en couleur son parquet, du moins pour peindre sa figure. On fit ainsi connaissance, et cette rencontre fortuite finit, comme au vaudeville, par un mariage.

Rigaud était poli avec les dames; mais il ne leur sacrifia jamais ce qu'il estimait le plus dans son art, la vérité. Plein de respect pour la nature, il ne consentait pas à lui mentir et à trouver une femme plus belle que Dieu ne l'avait voulue. Aussi n'aimait-il pas à les peindre : « *Si je les fais telles qu'elles sont*, disait-il, *elles ne se trouveront pas assez belles; si je les flatte trop, elles ne ressembleront pas.* » Une dame qui avait beaucoup de rouge et dont il faisait le portrait, se plaignait de ce qu'il n'employait pas d'assez belles couleurs, lui demanda où il les achetait : « *Je crois, madame*, dit Rigaud, *que c'est le même marchand qui nous les vend à tous deux.* »

La piété filiale de Rigaud nous a valu un de ses chefs-d'œuvre, le portrait de sa mère. Il fit en 1695 le voyage de Roussillon, uniquement pour la revoir et remporter avec lui son image. Rien n'est plus admirable. Le modelé le plus savant, le plus attentif, le plus ferme, la finesse d'une peau sous laquelle on voit transparaître le sang, la clarté de l'œil, l'attendrissement des tempes et des paupières, la morbidesse des carnations font de cette tête un des beaux morceaux de l'art françois. Après l'avoir étudiée de face et des deux côtés du profil, Rigaud la peignit dans une riche bordure feinte, appuyée contre une colonne de l'ordre toscan. Il fit exécuter ce portrait en marbre par le fameux Coysevox, le fit graver par Pierre Drevet, et plus tard, afin d'en assurer la conservation et d'en consacrer l'authenticité, il le légua par testament à l'Académie de peinture, dont il était membre. Cette Académie l'avait reçu en 1700, non pas en qualité de peintre d'histoire, comme l'a dit d'Argenville, mais en qualité de peintre de portraits. Il présenta au surplus pour sa réception le portrait de Martin Van der Bogaert, connu en France sous le nom de Desjardins. Le noble et précieux burin d'Édelinck a immortalisé ce tableau vraiment académique, œuvre d'apparat, pleine de pompe et de manière, mais pleine aussi de vérité de détail, de vie et de relief, qui figure aujourd'hui dans les galeries du Louvre. C'est au Louvre également que se retrouve le charmant portrait du duc d'Anjou, que Rigaud fit à cette même époque, au moment où le petit-fils de Louis XIV allait quitter la France pour aller régner en Espagne sous le nom de Philippe V. Visage d'une aristocratique pâleur, mains délicates et fines, douceur, grâce, jeunesse, tels sont les traits qui caractérisent la physionomie de ce roi de dix-sept ans, qui, pour supprimer les Pyrénées, n'avait qu'à les franchir.

Rigaud n'était pas arrivé d'emblée à la cour. Il avait commencé, nous l'avons dit, par les notables de la bourgeoisie. Il avait peint ensuite des magistrats, par exemple le président à mortier du parlement de Provence, Jean-Baptiste Boyer d'Aguilles, le même qui avait formé une si fameuse collection de tableaux. La Fontaine, Boileau, Santeuil furent ses amis, et il leur fit à chacun la politesse d'un portrait. Grâce à lui, nous avons une

fidèle image de ces grands poëtes; nous pouvons lire dans leurs traits la naïveté, le mordant, la hardiesse



LOUIS XIV.

élégante qui furent les nuances de leur génie. Les évêques à leur tour vinrent poser chez Rigaud, qui partageait

avec Largillière leur opulente clientèle. Le duc de Cambrai, l'évêque de Troyes, l'évêque de Mirepoix, l'éloquent Fléchier, le grand Bossuet se firent peindre par Rigaud dans toute la magnificence de leurs costumes. Bossuet, dis-je, et ce nom rappelle le plus beau portrait du maître, un de ces portraits qui s'élèvent à la dignité de l'histoire. Ceux qui n'ont pas vu au Louvre l'effigie de ce grand homme, de la main de Rigaud, en peuvent juger par l'estampe qui a rendu à jamais célèbre le nom de Pierre Drevet. Le fini du détail s'y accorde avec la majesté de l'ensemble. La tête est grave, puissante et fière; elle est éclairée par l'intelligence. Elle a toute la fermeté du masque de Richelieu, sans en avoir les contours secs, les vives arêtes, et son expression est celle d'une austérité adoucie par la bienveillance de l'esprit. Les mains sont fines, d'une irréprochable distinction et cependant d'une vérité que l'artiste a poursuivie jusque dans les plans particuliers des doigts et dans les moindres méplats de la chair. La pose, quoique fort simple, est remplie de noblesse. Bossuet tient d'une main un grand livre qu'il appuie sur son genou, avec la majesté d'un Moïse tenant les tables de la loi. Quant aux accessoires, la touche du peintre a été aussi précieuse que le burin du graveur. Lui qui aimait tant les tons violets de la soutane épiscopale, le rochet de dentelle se découpant sur ce fond coloré, l'hermine de la mozette doublée de soie, il s'est complu à tous ces détails, aux draperies, aux guipures, à la mousseline du surplis, au linon du rabat, aux boucles et à toutes les niellures que rencontrait son pinceau. Papiers, tables, in-folio fatigués par l'étude, marbres, bronzes, meubles incrustés à montures de cuivre, fauteuil de velours, franges d'or, tous ces objets, rendus avec art, avec complaisance même, dans le caractère qui leur est propre, accompagnent la figure et donnent beaucoup de richesse à une composition presque historique, sans trop nuire toutefois à la partie principale, c'est-à-dire à cette belle tête de Bossuet, si fortement marquée à l'empreinte du génie.

Le prince de Conti lorsqu'il fut élu roi de Pologne, en 1697, s'était fait peindre par Rigaud avant de partir. Son portrait en pied, où se voit à côté du prince un nègre qui tient le pan de son manteau, avait été admiré de toute la cour au château d'Issy. Cela mit Rigaud en évidence, et naturellement le désigna au choix de Louis XIV, quand il voulut avoir le portrait de son petit-fils. Le roi en fut si content qu'il consentit à poser à son tour devant Rigaud, lui qui avait été peint tant de fois par tant de peintres, par Jacques Stella, par Beaubrun, par de Troy, par Charles Lebrun, par Mignard. Louis XIV était déjà vieux; mais il gardait encore dans toute sa personne cet air de majesté effrayante dont parle Saint-Simon. Rigaud a compris à merveille cette nature profondément égoïste et profondément orgueilleuse. Il nous a laissé l'effigie officielle, emphatique et durable du Louis XIV de ces tristes années de deuil et de proscription. Ce portrait est une page d'histoire : « Il semble, s'écrie à ce propos d'Argenville dans un singulier élan d'enthousiasme; il semble que le ciel veuille qu'il n'y ait que les grands peintres qui peignent les héros : il les fait naître ensemble. »

La ville de Perpignan, patrie de Rigaud, jouissait depuis 1449, en vertu d'un privilége que lui avaient conféré les rois d'Aragon, du droit d'anoblir chaque année un de ses citoyens. Elle en usa, en 1709, en faveur de Rigaud. Mais ce n'était là, pour ainsi dire, qu'une noblesse locale qui peut-être n'aurait pas semblé d'assez bon aloi à la cour, si le roi ne l'eût sanctionnée. Les lettres de noblesse d'Hyacinthe Rigaud furent confirmées par Louis XV, dans les termes les plus honorables, par un arrêt du 3 novembre 1723, et plus tard encore, en 1727, à l'occasion d'un dernier portrait qu'il fit de Louis XV. On raconte que pendant qu'il peignait ce monarque, alors fort jeune (c'était sous la régence), Louis XV lui demanda s'il était marié et s'il avait des enfants : « Je suis marié, répondit Rigaud, mais je n'ai pas d'enfants, *Dieu merci!* » Le roi, surpris de ces derniers mots, en demanda l'explication : « C'est, dit le peintre, que mes enfants n'auraient pas de quoi vivre, Votre Majesté héritant de tout ce que j'ai pu gagner au bout de mon pinceau. » Le roi, qui ne pouvait comprendre ces paroles, en parla au régent et au cardinal Dubois, qui sans doute lui firent entendre de leur mieux que Rigaud était une des victimes du système de M. Law. « On fit pour Rigaud, dit d'Argenville, ce qu'on n'avait fait pour personne, malgré la rigueur du *visa* : on lui conserva le même revenu qu'il avait sur l'Hôtel-de-Ville, avec cette différence que ses rentes perpétuelles furent converties en viagères.

Ce même Law dont le génie financier avait été funeste à Rigaud, le peintre venait de faire son portrait, comme il fit celui de tous les ministres, de tous les grands personnages du dix-huitième siècle, jusqu'en

l'année 1742. Le cardinal de Polignac, le cardinal Gaston de Rohan (grand aumônier de France), le cardinal Dubois, le cardinal Fleury et l'archevêque de Paris, Gaspard de Vintimille, posèrent successivement chez Rigaud qui prit plaisir à y caractériser tous ces riches accessoires dont il savait par cœur les nuances, les reflets, les accents, mais qu'il avait toujours sous les yeux, car à l'inverse de Largillière, il peignait chaque chose d'après nature, avec une précision, une fermeté et un fini admirables quand ils ne dégénèrent pas en sécheresse.



LA JEUNESSE ET LA VIEILLESSE.

Honoré du cordon de l'ordre de Saint-Michel, reçu enfin à l'Académie, en 1742, au titre de *peintre d'histoire* qu'il avait si longtemps ambitionné et qu'il méritait si peu, gratifié d'une pension de 1,000 livres — celle dont avait joui François Desportes, — Rigaud était arrivé au terme de ses désirs, lorsqu'il perdit sa femme en cette même année 1742. Il en ressentit un violent chagrin, et la fièvre ne le quitta plus. Comme il entrait, après la levée du scellé, dans la chambre où sa femme était morte, il fut tellement saisi qu'il s'écria en levant les bras au ciel : « Ah! je vais bientôt vous suivre! » En effet il se mit au lit, et il mourut le 27 décembre 1743, âgé de quatre-vingt-quatre ans, sans postérité. Il laissa pour élèves Nicolas Desportes, neveu du peintre de chasses François Desportes; Legros, frère du sculpteur, qui fut de l'Académie; Louis-René de Vialy, qui a peint la princesse d'Armagnac en vestale, Louis XV enfant et le grand-prieur d'Orléans; enfin Jean Ranc,

neveu de celui qui avait été le maître de Rigaud et qui, non moins habile que son oncle, fut nommé en 1724 premier peintre du roi d'Espagne.

Rigaud a eu les défauts de son siècle, il en a même exagéré l'emphase. Moins élégant dans ses poses, moins simple que Largillière, et moins frais de couleur, il a poussé du moins aussi loin que possible la qualité essentielle d'un peintre de portraits, la vérité. Ses chairs sont d'un modelé ferme et très-bien senti. Ses draperies, dont on lui a reproché avec raison la boursouflure et le fracas, sont admirables d'exécution, si ce n'est peut-être dans quelques ouvrages de sa vieillesse. Pour ses mains, elles sont excellentes, moins allongées, moins distinguées, mais plus vraies que celles de Van Dyck, qui les faisait un peu de convention. Rigaud les a variées de cent manières, les présentant toujours avec grâce et dans les raccourcis les plus heureux. Il aime à poser la main d'un cardinal ou d'un évêque sur une Bible dont le prélat tourne les feuillets, comme pour faire admirer ses doigts délicats et faire chatoyer son anneau épiscopal. Il peint à ravir les mains enfantines et blanches du jeune duc de Lesdiguières, tenant un bâton de commandement, et les mains brunies du maréchal de Villeroy ou du duc de Villars, qui montrent au loin la bataille, au lieu d'y être. Les perruques, si difficiles à peindre, les cheveux, si difficiles à rendre, n'étaient qu'un jeu pour Rigaud. Sa couleur, qui parfois tire sur la brique, a ordinairement beaucoup de vivacité, de force et de richesse. Sa touche enfin, tant qu'elle n' fut pas alourdie par l'âge, fut des plus savantes, des plus belles. Mêlée à toutes les gloires de son temps, burinée sur l'airain par les plus illustres graveurs, la gloire de Rigaud semble impérissable. Elle a du moins la chance de vivre aussi longtemps que les merveilleuses estampes de Pierre Drevet et d'Edelinck, et que les grands noms de La Fontaine et de Bossuet.

CHARLES BLANC.

## RECHERCHES ET INDICATIONS.

Le Louvre possède une douzaine de tableaux de Rigaud : *la Présentation au temple* et *Saint André appuyé sur une croix*. Ce sont les seuls tableaux d'histoire qu'on y ait conservés de ce maître. Le premier avait été donné au roi par testament. Viennent ensuite les portraits en pied de Louis XIV revêtu des habits royaux et de Louis XIV enfant ; ceux de Bossuet, de Pierre Mignard (il tient un crayon et un portefeuille) ; des portraits en buste ou en demi-figure de Lebrun et Mignard, de Mansart, de Martin Bogaert dit Desjardins, de Rigaud à son chevalet, de la mère de Rigaud, etc.

On voit à Paris, au cabinet des Estampes de la Bibliothèque, une ébauche du portrait d'Edelinck ; chez M. de Pastoret, le portrait de Boileau ; chez M. Lacaze, celui du duc de Lesdiguières ; chez M. Gatteaux, celui de F. Léonard.

La Galerie de Florence possède le portrait de Rigaud peint par lui-même. Le grand-duc de Toscane l'avait demandé au peintre, qui le lui envoya avec un abrégé de sa vie.

Galerie du Belvédère, à Vienne. — Le portrait d'Élisabeth-Charlotte de Lorraine, duchesse d'Orléans.

Galerie de Dulwich, près de Londres. — Un portrait de Boileau, un portrait de Louis XIV.

On lit dans les *Archives de l'art français* une lettre de Rigaud écrite à M. de Gagnières ; elle est communiquée à ce recueil par M. Ch. Grandmaison

« Je suis bien fâché, Monsieur, de ne m'être pas trouvé « chez moi lorsque vous m'avez fait l'honneur d'y venir avec « monsieur l'évêque de Soissons et monsieur le marquis de « Piseux. J'accepte l'heure que vous me mandez qu'il viendra « chez moi pour commencer son portrait, puisque le matin lui « convient, je vous prie de lui dire que ce soit à neuf heures, « affin que j'aie le temps de faire l'ébauche avant midy, et s'il « le faut, je ne m'engageray pas même l'après-midy de « demain, parce que s'il estoit necessaire je le continueray « la même journée pour gagner du temps... »

Les plus célèbres graveurs du monde se sont employés à traduire les portraits de Rigaud. Il n'est guère d'estampes au burin plus recherchées que celles qui ont été faites d'après ses peintures. La plus fameuse est celle que Drevet a gravée et dont il a fait son chef-d'œuvre. On en distingue les premières épreuves dites au *fauteuil blanc*, à l'absence de l'entretaille dans le haut du fauteuil, et au mot *Trecensis* au lieu de *Trecensis* dans la quatrième ligne du titre. Une épreuve de cet état fut vendue 200 francs à la vente Debois.

Les ouvrages de Rigaud ont été dépréciés par le très-grand nombre de copies qu'on en trouve et qui furent faites sous ses yeux par Pezay, Prieur, Bayeul, de Launay et Descourt

Voici les prix de quelques-uns de ses tableaux.

Vente duc de Tallard. — Portrait de Louis XIV en pied (c'était une répétition faite dans l'atelier de Rigaud), 96 livres.

Vente Collin de Vermont, peintre, filleul de Rigaud. — On y vendit une quantité d'études, de dessins et de têtes de Rigaud. — Petite esquisse du portrait de Louis XIV en pied, 38 livres. — Un grand portrait du duc de Mantoue en cuirasse (le fond de la bataille est de Joseph Parrocel), 125.

Vente Lalive de Jully. — Portrait de Jabach, 812 livres.

Vente de Menars, 1781. — Portrait en buste de La Fontaine dessin aux trois crayons sur papier gris, 400 livres.

Nous reproduisons ci-dessous la signature de Rigaud, d'après les registres de l'Académie.

Rigaud

Impr. [illegible], rue [illegible]



# TABLE

DES

# MAITRES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

CONTENUS DANS LE TOME PREMIER



NOTA. — Cette table sert d'avis au relieur pour le classement des Maîtres du premier volume.

28055



